Discarded

*The*
WALTER HINES PAGE
LIBRARY
RANDOLPH-MACON COLLEGE
Ashland, Virginia

That those who come after may find inspiration and guidance in his chosen field of labor, this

ROMANCE LANGUAGE
COLLECTION

is established in memory
of
JOHN MARVIN BURTON
*Alumnus*
who died in the service of his country at Vittel, (Vosges) France, October 5, 1918

# ÉTUDES
# D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

J.

## DU MÊME AUTEUR

*Gottfried Keller*, sa vie et ses œuvres. Un vol. in-8 broché ..... 7 fr. 50

*Goethe en France*, étude de littérature comparée. Un vol. in-8 broché ..... 7 fr. 50

*Bibliographie critique de Goethe en France*. Un vol. in-8 broché ..... 7 fr. 50

*Histoire littéraire de l'Emigration* (1792-1815). (En préparation).

### POÉSIES DE FERNAND BALDENNE

*Mezza Voce* (épuisé).

*En Marge de la Vie*. Un vol. in-16 (Bibliothèque de la *Plume*).

10-07. — St-Germain-lès Corbeil. Imp. F. LEROY.

F. BALDENSPERGER

# ÉTUDES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

COMMENT LE XVIII^e SIÈCLE EXPLIQUAIT L'UNIVERSALITÉ DE LA LANGUE FRANÇAISE
YOUNG ET SES "NUITS" EN FRANCE
LE "GENRE TROUBADOUR"
"LÉNORE" DE BURGER DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE
LES DÉFINITIONS DE L'HUMOUR

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET C^ie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1907

PQ
139
.B25

# PRÉFACE

En donnant à ce recueil — et à ceux qui pourront suivre — le nom d'*Études d'histoire littéraire*, on a voulu marquer nettement, dès la première page et le titre même, le point de vue auquel on entend se placer. La *critique* n'est pas ici en cause, si l'on comprend par ce mot, selon les divers sens qui lui sont attribués dans la littérature et dans l'art, la faculté de juger, de goûter ou d'expliquer une œuvre et d'initier des lecteurs aux raisons de ce jugement, aux émotions de ce plaisir esthétique, à la série des causes, ou tout au moins des conditions, auxquelles semblent se rattacher les particularités du livre ou du tableau, la personnalité de l'écrivain ou de l'artiste. Il est certain que par ce dernier mode d'activité, le plus fréquent aujourd'hui lorsqu'il s'agit de choses et d'hommes du passé, la critique tend à l'objectivité et sacrifie les éléments trop personnels des jugements de goût : cependant le choix et l'interprétation des caractères dominants dans l'œuvre considérée, la distinction même qu'on accorde à tel monument plutôt qu'à tel autre en s'y arrêtant longuement, ne laissent pas de comporter une part de prédilection individuelle dont le point de vue historique s'efforce de s'abstraire.

Ce n'est pas que l'intérêt ou la nécessité de la critique ainsi entendue doivent être contestés. Attribuer des rangs et des places, affirmer ses préférences et s'efforcer de les faire partager, instituer des séries d'explications et de dépendances par lesquelles on impose à l'amas des phénomènes quelques simplifications indispensables, ce sont là des tendances trop naturelles à l'esprit humain pour qu'il ne soit point sage de

30492

les accepter. Comme en pareille matière on est facilement suspect d'indifférence esthétique, de plate érudition et de tous les crimes que la « philologie » semble entraîner après soi, protesterai-je même que, pour mon compte, je n'ai point cessé d'avoir des prédilections littéraires très décidées, que je ne me crois nullement transporté « par-delà le beau et le laid », et que j'admire beaucoup quelques-uns des critiques pour qui l'essentiel est resté, comme disait Sainte-Beuve, de savoir lire et faire lire aux autres? C'est même là un effort si normal et si louable, que l'idéal en cette matière serait assurément que chaque lecteur se doublât de plus en plus d'un critique un peu ferme, et qu'on accordât seulement aux « professionnels » la déférence que rencontrerait, par exemple, un virtuose dans une société où tout le monde serait musicien. Il serait, dès lors, entendu que toute expression d'une personnalité reste intéressante, digne d'attention et d'intérêt dès qu'elle est sincère, et qu'un critique révèle la sienne par ses jugements de la même manière qu'un artiste par ses créations. Mais on hésiterait à voir un procédé de connaissance, et surtout un critérium d'une valeur générale, dans l'affirmation plus ou moins explicite que chacun fait de ses goûts et de ses désirs, sous couleur d'interpréter l'œuvre d'autrui. Manifester qu'on appartient soi-même à une certaine classe d'esprits, ou qu'on veut agir dans un certain sens sur les dispositions de ses lecteurs : voilà, quand c'est le présent qui est en cause, le résultat le plus certain d'une activité critique qui ne serait que cela. Et si c'est du passé qu'il s'agit, elle aboutit surtout à indiquer quels sont les ancêtres qu'on tient à se donner et les analogues qu'on se désigne à soi-même ; elle témoigne aussi de ce désir, dont parle Renan quelque part et que nous portons généralement en nous, de triompher quelque peu de l'éclat des grands hommes que notre admiration adopte. Partout où des valeurs plus positives, plus générales et plus durables viennent s'ajouter aux résultats obtenus dans l'examen d'une œuvre, il y a chance que des éléments qu'on peut appeler *historiques* aient été en jeu à quelque degré.

Il y a toujours eu, en effet — parallèle, convergente ou opposée à la tendance qu'a l'esprit de réagir selon son rythme en face d'une œuvre — une tentative plus ou moins nette de constituer dans sa dignité indépendante une histoire des idées, des formes, des styles, des goûts. L'histoire même de cette histoire serait curieuse à faire quelque jour. On y verrait — pour ne parler que des temps modernes — que la Renaissance ne fut point préoccupée de formuler des « poétiques » et de transformer en règles des conseils ou des données statistiques au point de négliger de dresser aussi l'inventaire des richesses intellectuelles qui lui étaient offertes; et que l'âge classique, à côté des « législateurs du Parnasse » et des « arbitres du goût », vit s'organiser, par les soins d'érudits dévotieux, l'investigation du passé littéraire de la France. Mais c'étaient là, à vrai dire, des chroniqueurs et des annalistes plutôt que des historiens; et l'on jugerait de la distance parcourue en comparant aux procédés des savants du commencement du XVIII^e^ siècle la méthode d'un Gaston Paris, les directions données par M. Lanson aux recherches sur la littérature moderne, l'effort du groupement représenté par la *Revue d'histoire littéraire de la France*. Ici comme en d'autres matières, il a fallu, en effet, que le développement de la notion de causalité, le rattachement des phénomènes de l'esprit à l'ensemble des choses, le sens aiguisé du relatif et du différent, vinssent éveiller des curiosités plus avisées et plus patientes. Le début du XIX^e^ siècle marque à cet égard un progrès incontestable; une des expressions les plus nettes d'un programme nouveau se trouverait dans la leçon d'ouverture prononcée le 21 février 1833 par Patin « sur l'enseignement historique de la littérature ». Il lui semblait que « dans un temps surtout comme le nôtre, où le spectacle de tant d'événements a tourné vers l'histoire toute notre curiosité », la méthode historique avait chance de pouvoir succéder à d'autres disciplines. « Est-ce donc seulement parce qu'ils s'accordent avec les lois du beau, que nous intéressent, nous attachent les ouvrages de l'art, même ceux de l'ordre le plus élevé?

Non sans doute : c'est encore parce qu'ils sont dans une relation intime avec l'esprit qui les a conçus, avec les circonstances qui les ont fait naître, avec la patrie et le temps de leur auteur, avec les mœurs, les institutions, les événements qui ont influé sur sa pensée, et dont sa pensée, à son tour, est devenue l'expression [1].

L'histoire littéraire, au gré de l'ingénieux helléniste, devait à la fois faire pièce et offrir un complément à ce qu'il appelait l'« enseignement dogmatique » : ce serait plutôt, aujourd'hui, à l'impressionnisme sous toutes ses formes qu'on serait tenté de l'opposer et de l'adjoindre : telles sont les vicissitudes, à travers moins d'un siècle, de la même discipline ! Mais à ne considérer que sa signification propre, et à y regarder de près, il est probable qu'à tout prendre on s'apercevrait que l'histoire littéraire, aussi bien que l'histoire sans prédicat, a pour éternelle antagoniste la magique puissance de la *légende*. Cette charmeuse suscite, à vrai dire, les mêmes chevaliers dans des champs-clos voisins ; et ce sont des armes pareillement enchantées qui se croisent avec les épées sans prestige des simples champions du vrai. La légende ne s'ingénie-t-elle point à affaiblir ou à rompre de même la continuité et la dépendance des faits, ou, au contraire, à imaginer des coïncidences et des relations flatteuses et séduisantes, soit qu'elle attribue aux grands hommes d'action un rôle exorbitant ou aux grands écrivains une situation unique et une sorte d'origine miraculeuse, soit qu'elle exagère à plaisir les servitudes politiques, la tyrannie des modes ou des codes esthétiques pour magnifier plus aisément les libérations et les affranchissements, soit qu'elle simplifie jusqu'au symbole la signification et la portée des hommes ou des faits dont elle se souvient ? En littérature comme en histoire, rien auprès d'elle ne s'impose comme le succès, rien n'échoue comme l'insuccès : elle ferait volontiers croire à la réussite, en tous cas, des plus dignes et des plus qualifiés ; elle sacrifierait sans remords les lieutenants aux capitaines, et n'en

1. *Le Siècle*, 1833, t. I, p. 382.

appellerait jamais de l'oubli encouru par les ignorés. Plutôt que d'admettre que Napoléon ait pu être inférieur à lui-même, elle croirait à sa disparition après l'incendie de Moscou ; plutôt que de diminuer l'action de J.-J. Rousseau sur son siècle, elle se persuaderait que le philosophe de Genève a inventé de toutes pièces l'idée de l'égalité, le sentiment de la nature et l'allaitement des enfants. Et ce n'est pas elle qui admettrait avec Balzac que « sur dix ovations obtenues par dix hommes vivants et décernées au sein de la patrie, il y en a neuf dont les causes sont étrangères à l'homme couronné »....

Il va sans dire qu'une perpétuelle revision s'oppose à ce que les simplifications et les glorifications légendaires prennent une entière consistance ; et souvent ce sont les créations de la légende qui se contrarient entre elles de manière à limiter l'une à l'autre leur place au soleil. Et, sans doute, la capacité d'emmagasinement et de « mémoralisation » de l'esprit humain, naturellement limitée, rend-elle nécessaires ces forces qui tendent sans cesse à schématiser notre connaissance du passé. Mais il n'est pas moins indispensable que l'histoire s'applique à rétablir les contacts négligés, à replacer les prodiges apparents dans la série des causes, à rattacher au mouvement général du sol les sommets qui paraissaient le plus isolés : elle opère, en effet, comme ces cartes plus complètes qui élargissent les reliefs, étendent les teintes et multiplient les courbes de niveau, au lieu de laisser la ligne mince d'une chaîne de montagnes solitaire traverser la platitude égale de plaines imaginaires.

* * *

Cette reconstitution plus complète du passé dans le domaine intellectuel s'effectue, depuis une dizaine d'années, avec beaucoup d'activité et de succès. Pour s'être développés, en somme, après ceux de l'histoire proprement dite, les moyens d'investigation dont dispose l'histoire littéraire sont déjà assez complets. La date exacte d'une œuvre, sa relation

précise avec la vie de son auteur ou son juste rapport aux circonstances du moment, le premier état d'un texte, les sources possibles d'une idée ou d'une expression : autant de questions aussi importantes, ici, que peuvent l'être ailleurs le jour ou l'heure d'une action historique, les dispositions des contemporains, la validité d'un témoignage, l'initiative d'un acteur principal ou les invitations de son entourage. Or, par ses instruments bibliographiques, par les confrontations de textes [1], par le recours aux témoignages épistolaires et aux documents d'archives eux-mêmes, il est certain que l'histoire littéraire est en mesure de fournir une réponse précise à la plupart des questions de ce genre. Les études de sources, dont l'abondance s'est particulièrement accrue ces dernières années, donnent souvent des indications précieuses sur les *suggestions* reçues par un écrivain et permettent ainsi de déterminer tout un ordre de faits dont l'histoire politique, diplomatique ou militaire ne résout pas facilement les analogues, lorsqu'elle tente de préciser quelle part revient, dans un acte éminent, à un ministre, un général ou un souverain. Une question encore plus délicate importe à l'histoire littéraire : c'est de savoir la signification *relative* d'une idée, d'un sentiment ou d'une expression. Donner, par exemple, un caractère « satanique » à un personnage de roman, qualifier d' « ange » la femme à qui s'adresse un poème amoureux, cela signifie tout autre chose à une époque de foi intense ou dans un temps d'incrédulité moyenne; et l'on pourrait dire que bien des dénoûments ou des épisodes, bien des particularités psychologiques, bien des détails de style et d'expression ont besoin, pour être mis dans la lumière convenable, de toutes les déterminations que peut offrir la connaissance des ambiances intellectuelles et morales. Peu de moyens de dosage, et, pour ainsi dire, de « réactifs » sont plus précieux et plus révélateurs à cet égard que l'étude, à travers des périodes consécutives, de la fortune d'une œuvre littéraire identique dans le même

1. Cf. à ce sujet la préface des *Etudes critiques* de J. Bédier.

pays, des jugements qu'elle suscite, des imitations et des adaptations qu'elle provoque. Surtout s'il s'agit d'une œuvre étrangère (parce qu'une tradition est plus lente alors à s'établir, et qu'ici l'amour-propre national n'est nullement en jeu), les changements d'attitude et les variations du public et de la critique sont extrêmement révélateurs des points de vue différents, des partis pris nouveaux, des divers éléments moraux et sociaux qui interviennent, dans la plupart des cas, dans l'expression d'un jugement d'apparence esthétique. Et, ainsi, l'étude des mouvements du goût moyen, des perpétuelles constitutions et dissociations de groupes liés par de communes prédilections, le rattachement de ces vicissitudes incessantes à des causes matérielles ou morales, tendent à devenir l'objet d'une recherche spéciale, et à fournir les toiles de fond sur lesquelles se détachent les œuvres notables : tendance analogue à celle qui dépossédа insensiblement les batailles et les traités de leur importance prédominante pour attribuer plus d'intérêt à la marche de la civilisation et à la diffusion des mouvements d'opinion.

* *

L'histoire littéraire peut rencontrer pratiquement des objections de plusieurs ordres. Celle qui se présente sans doute la première à l'esprit procède d'une observation presque matérielle. « Si vous nous donnez comme digne d'être exhumé tout ce qui, en littérature, fut imprimé ou écrit, où aboutirez-vous? A quels infiniment petits, à quels négligeables protozoaires de la poésie ou du théâtre n'allez-vous pas descendre? Passe encore pour les *minores*, mais n'est-ce pas aux *minimi* que vous arriverez, si vraiment les classements ordinaires des grandes réputations ne dirigent pas votre choix? » Il est vrai que l'histoire classe d'elle-même l'importance des faits dont elle s'occupe : s'il est évident que tout ce qui est arrivé est proprement historique, l'ampleur des résultats n'en détermine pas moins une échelle des

valeurs à laquelle il est difficile de toucher ; au lieu que l'histoire littéraire risque assurément de tomber dans l'indifférent ou dans l'inefficace, si elle fait abstraction du mérite ou de la renommée des œuvres qu'elle admet dans son horizon. Il est probablement plus analogue aux tendances naturelles de l'esprit humain de sacrifier, comme faisait F. Brunetière dans son *Manuel*, les œuvres, même supérieures, qui ne se sont pas « engrenées » dans le développement d'une littérature, que de prendre en considération des écrits de troisième ou quatrième valeur qui n'ont d'autre mérite que de fournir l'indice d'une mode ou d'une préoccupation, ou bien d'avoir été, à leur date, un précédent ou un intermédiaire. Surtout si une fausse vénération et un vain scrupule de recherches et d'énumérations impitoyablement complètes s'imposaient à l'historien littéraire, il y aurait, à coup sûr, un écueil dans cette difficulté de faire le départ entre ce qui est « mémorable » et ce qui a été à bon droit englouti dans l'oubli.

Cependant il semble que l'histoire littéraire, par un effet automatique de son activité même, se trouve en mesure de compenser ces inconvénients par des avantages incontestables. Elle pourrait répondre, à une objection qui lui est souvent faite, ce qu'affirmait Vigny dans sa *Lettre à lord X* : « Loin de détruire les grandes réputations, je dis que l'on doit savoir gré à chacun *de son œuvre selon son temps*. » Cette justice relative qui serait l'équité absolue, les procédés historiques sont seuls capables de l'établir en littérature. A eux, en effet, de déterminer les deux choses qui comptent plus que toutes les autres en cette matière : 1° ce qui témoigne d'une innovation dans un milieu donné, soit invention, soit transplantation, que l'opinion moyenne du moment repousse, conteste, attend ou accueille, mais qui correspond à un pas en avant, à une meilleure adaptation des formes ou des procédés littéraires au besoin d'expression que toute époque porte en soi ; 2° ce qui manifeste qu'un motif littéraire, une variété d'inspiration, une nuance de psychologie, une modalité artistique a atteint au *style*, c'est-

à-dire à la plus heureuse et plus durable combinaison de moyens, au degré esthétique où quelque chose de permanent se trouve conféré à un objet dont les éléments peuvent très bien n'avoir aucun mérite de nouveauté : on peut dire que, dans la plupart des cas, il y a là comme une question d'*intensité*, et que les grands artistes qui prennent leur bien, selon la formule, où ils le trouvent, ne font qu'éprouver avec une intensité particulière la nécessité de « styliser » vivement des thèmes qu'ils n'ont pas créés et de redire de la bonne manière des choses qui ont déjà été dites. A cet égard, le vers de Chénier :

> Ce n'est qu'aux inventeurs que la vie est promise,

n'est pas plus exact en cette matière qu'en bien d'autres. Mais on pourrait dire que cette intensité, plus importante que l'invention, qui hausse soudain jusqu'au style (et il est bien entendu que ce mot marque tout autre chose que le simple agencement des mots et des phrases) une matière jusque-là indifférente, est dans la vie littéraire quelque chose d'analogue au *caractère* dans les réalisations historiques et dans la signification des grands hommes d'action. Loin de diminuer le mérite des écrivains qui l'ont possédée, l'histoire littéraire le précise et le détermine, en laissant aux « créateurs de valeurs », à côté des grands réalisateurs, leur part nécessaire de renommée.

Enfin, dans le même ordre d'idées, il est certain que la déconcertante fortune faite si souvent par des œuvres que nous ne pouvons pas ne point juger médiocres ne peut être expliquée et ramenée à ses causes, si l'histoire littéraire ne vient pas les situer et les dater au plus juste. Si injustifiées et si immorales en apparence que puissent être certaines réputations littéraires, il ne faut jamais désespérer de les expliquer en raison, et le mot que Sainte-Beuve formulait, dans son *Tableau*, à propos de Ronsard, devrait servir d'épigraphe à bien des recherches de ce genre : « Toute grande célébrité dans les lettres a sa raison, bonne ou mauvaise,

qui la motive, l'explique et la justifie au moins de l'absurdité : c'est un devoir d'en tenir compte. »

*
* *

Une seconde objection, à laquelle donne prise d'ailleurs toute variété d'histoire intellectuelle, c'est l'espèce d'indifférentisme auquel pourrait aboutir une connaissance trop poussée de la caducité des formes littéraires et de la succession de tant d'efforts, le plus souvent destructifs les uns des autres. Comme en philosophie et en religion, la notion du transitoire et du passager en littérature ne risque-t-elle pas de créer une sorte d'aboulie et de parfait agnosticisme, quelque chose comme cet état d'esprit dont Nietzsche transcrit l'expression, et qui lui paraît caractéristique de l'homme qui s'est donné une culture trop historique ? « Une fois de plus, écrivait Hölderlin après la lecture de l'ouvrage de Diogène Laërce sur la vie et la doctrine des philosophes grecs, une fois de plus j'ai ressenti cette impression souvent éprouvée déjà, que ce caractère transitoire et éphémère des pensées et des systèmes de l'homme m'affecte d'une manière plus tragique que ce qu'on nomme les vicissitudes de la vie réelle. » Accordons que l'énergie individuelle, l'aptitude à prendre parti s'accommodent mieux, en général, de s'en tenir à une conception simplifiée du passé, et que les esprits rompus à une connaissance détaillée des choses d'autrefois sont peu disposés à attribuer aux faits et aux formes du présent ce caractère d'absolu si propice à stimuler les volontés. Croire à l'*inouï* des individualités littéraires, se choisir des grands hommes auxquels on attribue, comme dit Renouvier, « des commencements absolus », simplifier à sa guise les idées-forces auxquelles on rattache ses propres sympathies, — voilà qui, assurément, favorise le rendement ou la manifestation de notre *moi* volontaire. Mais on peut se demander s'il est vraiment très noble de faire servir une connaissance facilement mutilée du passé à la plus grande aisance de nos prédilections et de nos paresses actuelles. Il est si facile, parce que les romans trop longs nous ennuient,

de prétendre que le « génie français » est amoureux de brièveté et d'exclure de nos définitions une série de récits qui ne se trouvaient achevés — et encore! — que vers le douzième volume! Il est si commode, parce que tel siècle littéraire nous agrée, de ramener les qualités fondamentales de notre littérature à celles qui y triomphaient et de prononcer l'excommunication du XVIII^e^ siècle, à moins que ce ne soit celle du XVII^e^ — ou du XIX^e^!

D'autre part, au lieu de demander l'affermissement de nos goûts et la justification de nos sympathies à des idées que nous sommes tentés de simplifier, apparemment pour leur donner plus de force par la concentration, ne serait-il pas plus sage de laisser l'énergie de nos décisions et la vitalité de nos partis pris s'alimenter à des sources qui ne soient pas d'ordre intellectuel ? L'équilibre de nos facultés, la conservation de notre activité physique, l'hygiène de notre vie émotive devraient nous permettre de conserver cette immédiateté d'impressions que Hölderlin se désolait d'avoir perdue en face de la vie réelle, sans que nous devions accuser notre science du passé d'avoir émoussé notre individualité et notre décision.

D'ailleurs, même si le sentiment du relatif était surtout développé par l'étude de l'histoire littéraire, conviendrait-il de s'en affliger? N'est-ce pas compter trop peu sur le fanatisme naturel à l'esprit humain que de prévoir une sorte de complète indifférence du goût qui serait due à une connaissance un peu poussée des avatars littéraires anciens ? Même des théories favorables au premier chef à la notion de relativité, comme celles du milieu et de la race, qui avaient d'abord contredit et assoupli les rigides décrets de l'esthétique du beau absolu, n'en sont-elles pas venues à être à leur tour des instruments de combat et d'inconciliabilité réciproque ? Et le naturel de l'homme n'est-il pas assez enclin à peser de tout son poids du côté de la balance où il ne tarde pas à s'installer, pour qu'on n'en puisse vouloir véritablement aux tentatives qui impriment quelques vacillations au fléau et un peu de flottement aux deux plateaux?...

**

Une autre objection est en quelque sorte d'ordre scolaire : mais qui ne voit que l'enseignement secondaire fournit sa première assise, et peut-être ses plus durables notions, au public qu'intéressera peu ou prou, dans la suite, la vie intellectuelle du passé ? L'histoire littéraire est-elle susceptible de collaborer vraiment, et autrement que par des données chronologiques ou biographiques, à l'enseignement littéraire du lycée et du collège ? La réaction devant un texte est un des plus sûrs moyens de former le style, et il est souhaitable qu'elle s'accompagne de cette admiration qui est pour de jeunes esprits une si parfaite introductrice. Un petit nombre de noms seulement, sous peine de dégoût et de surcharge nuisible, peut être proposé à la mémoire d'un écolier. Dès lors, n'est-il pas indispensable que l'enseignement secondaire s'en tienne, sinon à cette *légende* qui ferait volontiers, de la littérature de cinq ou six siècles, la chose et l'œuvre d'une poignée d'écrivains, du moins à une simplification favorable à ces « commencements absolus » dont nous parlions tout à l'heure ? Un Racine, un Rousseau, un Chateaubriand, un Lamartine, font figure d'êtres surgis, par une génération spontanée, en pleine réaction contre leur milieu : si cette conception n'est nullement impliquée dans les excellents manuels que nos lycéens ont entre les mains, il est visible qu'elle s'insinue dans les jeunes esprits grâce à l'importance que — ne fût-ce que typographiquement — les noms propres s'y arrogent. Or, l'on peut se demander, à ce propos, si une variation analogue à celle qui s'est produite dans d'autres domaines ne s'accomplira pas fatalement dans ce genre d'ouvrages et dans l'enseignement auquel ils sont destinés. A la suite du classicisme, les « précis de belles-lettres », grands zélateurs des « règles » et des « genres », s'ingéniaient à conformer leur disposition et celle de leurs « morceaux choisis » aux théories que plus de cent années de stricte doctrine avaient imposées. La concordance des chefs-d'œuvre avec les préceptes sacro-saints, l'heureux emploi des figures et des tropes, la stricte appartenance d'un ouvrage à l'éloquence de la chaire ou à la

poésie descriptive, ressortaient fortement de la disposition même de ces livres scolaires. Est-ce à la suite du romantisme que, l'accent principal ayant été transporté sur les individualités, bien des ouvrages de ce genre semblèrent ramener la littérature à un petit nombre d'initiatives qui pouvaient paraître spontanées et dont un esprit adolescent était peut-être particulièrement enclin à exagérer la spontanéité ? Passions-nous assez vite, je m'en souviens, sur la querelle des Anciens et des Modernes, sur un résumé de l'effort du Cénacle, pour aborder de prime saut Montesquieu ou Voltaire, Hugo ou Musset! Or il est permis de croire que l'histoire des idées, ou la chronique des enrichissements de l'esprit humain, telles qu'elles ont chance de s'imposer à l'enseignement quelque jour, feront presque aussi bon marché des personnalités que des règles elles-mêmes. La délimitation des « groupes », l'indication des « goûts » dominants, et surtout la détermination des nouveautés, dans leur gaucherie première, puis dans leur stylisation triomphante, seraient alors les arguments et les alinéas importants d'un manuel de cet ordre. Les règles y paraîtraient avec leur caractère provisoire et dans leur nature de résultantes ; les grands écrivains y figureraient en bonne place, à propos des tendances auxquelles ils auraient conféré le prestige de l'expression sans en être toujours les initiateurs, sans avoir non plus, en tous les cas, réalisé dans leur propre personnalité un type remarquable d'humanité. Et peut-être la leçon de style et de langue serait-elle donnée par deux « morceaux choisis », deux exemples voisins où un sentiment, une idée analogues se trouveraient exprimés, d'abord avec la maladresse des tentatives prématurées ou des moyens surannés, ensuite avec l'éclat des réalisations parfaites et des impeccables virtuosités.

*
* *

Ces objections extrinsèques, si l'on peut dire, et qui concernent l'application ou les effets de l'histoire littéraire plutôt que son maniement paraissent donc réfutables.

Elles ne le seraient point qu'il n'y aurait pas lieu de s'y arrêter outre mesure, car l'important reste — quels que soient les résultats — d'établir le vrai ou d'y tendre avec le plus d'approximation possible et d'en fournir des explications qui cadrent avec le plus grand nombre de faits constatés. Mais certaines objections, concernant les disciplines elles-mêmes et les procédés de l'histoire littéraire, demandent, au contraire, une attention particulière. Comme dans toute recherche historique, il s'agit ici, non pas simplement d'énumérer, à la manière des annalistes, des *faits* — et ce seraient, par exemple, la date de publication exacte d'un livre ou même le strict contenu de ce livre, l'existence de plusieurs témoignages analogues indiquant une même disposition d'esprit — mais d'instituer autant que possible des dépendances et des relations entre des faits reconnus certains. La continuité de mouvement et de vie ou du moins le caractère successif de l'histoire est à ce prix. Lorsqu'il s'agit d'un épisode se rattachant à la biographie d'un écrivain, d'une querelle d'idées, de la fortune faite à travers quelques années par un auteur bien défini, un livre ou un « motif », il va de soi que la chronologie fournit le seul support légitime des recherches et des exposés, et que le développement dans le temps est l'unique recours légitime. Il n'en est pas tout à fait de même, à mon sens, lorsque divers aspects dominants sont revêtus successivement par une question d'apparence identique. L'important est alors de déterminer quelle était, à un moment donné, la dominante, d'établir une succession légitime entre les points d'affleurement de ces tendances qui, avant et après, sont occultes et presque indistinctes : c'est le plan qui, adopté pour mon ouvrage sur *Goethe en France*, a été généralement approuvé comme le plus capable de discipliner une information un peu abondante. Même lorsque nulle succession chronologique ne s'impose, comme dans une recherche sur l'état *statique* d'une question (qu'il me soit permis de citer la tentative de « démêlement » qu'on lira plus loin des explications données par le XVIII^e^ siècle à l'universalité de la langue française), ce pro-

cédé peut rendre des services. Les dislocations qu'il nécessite et les apparentes ruptures qu'il provoque entre des éléments analogues sont compensées, ce me semble, par des avantages logiques évidents. Il se peut qu'on s'étonne ici de trouver Voltaire cité en deux ou trois endroits différents, au lieu de voir rassemblés les quelques passages où l'auteur du *Siècle de Louis XIV* a émis un avis sur la primauté du français : dès qu'on rapporte à leurs « chefs » logiques les diverses hypothèses envisagées par les contemporains en général, cette sorte de dislocation est indispensable et salutaire. L'essentiel reste de déterminer les pôles autour desquels s'organiseront les éléments arrachés à leurs combinaisons habituelles ; rien à cet égard n'est révélateur comme une simple accumulation de témoignages, même indifférents en eux-mêmes, dont la recherche prend un intérêt qui est d'abord plus statistique que proprement intellectuel.

*
* *

En tout cas, une des hypothèses auxquelles, vérification faite, on se croit de moins en moins invité à recourir pour organiser et animer la connaissance qu'on essaie de prendre de la vie littéraire du passé est celle de l'évolution des genres. On sait quel crédit l'éloquence de F. Brunetière a donné à cette théorie ; jusqu'au bout il est resté fidèle à la division par genres « qui n'a rien de moins artificiel ou de moins arbitraire [que la division par siècles], si les genres ne se définissent, comme les espèces dans la nature, que par la lutte qu'ils soutiennent en tout temps les uns contre les autres[1] », et il a proclamé que « de toutes les hypothèses qui peuvent communiquer à une histoire de la littérature quelque chose de l'allure, du mouvement et du caractère successif d'une histoire digne de ce nom, il n'y en a ni de plus naturelle que l'hypothèse évolutive, ni de plus conforme à la réalité des faits, ni de plus abondante, chemin faisant, en conséquences qui la vérifient[2]. » Des genres qui

1. *Manuel de l'histoire de la littérature française*. Paris, 1898, p. II.
2. *Histoire de la littérature française classique*, tome I, p. I.

se développent « à la façon d'un être vivant » ou, mieux encore, à la manière d'une espèce biologique, sans devoir à leur ambiance autre chose que des circonstances plus ou moins favorables et des éléments nutritifs plus ou moins propices, et en déroulant peu à peu les virtualités contenues dans un germe primitif; une évolution faisant passer ainsi la critique, la poésie lyrique, le théâtre, par une série d'états et de formes dont chacun est surtout conditionné par le « moment », c'est-à-dire par le stade actuel de développement du genre, le « milieu » offrant surtout des conditions d'existence, obstacles ou avantages, mais n'agissant guère sur la détermination des caractères que pour favoriser « la survivance du mieux adapté » : telle est, dans son darwinisme simplificateur, cette théorie que Brunetière a soutenue avec une singulière ténacité, et qui fait loi pour beaucoup d'esprits.

Or, il va sans dire que l'existence de genres littéraires ne saurait être contestée que dans une mesure relative, et qu'un certain nombre de caractères différencient les groupes divers des productions de l'esprit, créant des parentés indiscutables entre telles et telles œuvres d'art; il est également hors de doute que dans la mesure où l'explication évolutionniste consiste à constater des relations de parenté idéale et une sorte de rapport logique de filiation entre différentes œuvres, cette hypothèse, aux yeux de l'historien littéraire, n'est pas dénuée d'une certaine valeur explicative. Mais la rigueur que les deux termes de genre et d'évolution ont prise, chemin faisant, la fâcheuse confusion qui tend de plus en plus à identifier « évolution » à « vicissitude », et surtout la prétendue explication totale que cette hypothèse se targuait de fournir des variations de la littérature ont rendu de moins en moins acceptable la théorie de l'évolution des genres et surtout ses prétentions scientifiques. On peut prévoir, à tout le moins, que cette théorie, issue du darwinisme, se modifiera comme celui-ci et que certaines de ses données subiront les mêmes transformations que paraît subir en ce moment l'hypothèse évolutive en biologie. Dans l'état actuel de ces

questions, qui ne voit la faiblesse d'une explication évolutive dans le développement d'un genre littéraire, alors qu'on peut fort bien imaginer une solution de continuité sur un point, par conséquent une rupture de filiation et de parenté, partant l'impossibilité d'admettre que la succession indispensable à toute hérédité se soit produite? Le genre lyrique par exemple, dans sa préhistoire, est représenté par Bossuet, puis par J.-J. Rousseau : ces prosateurs sont, selon Brunetière, les dépositaires avant la lettre du lyrisme qui n'est pas encore constitué en dignité et en indépendance : mais si l'œuvre de Rousseau ne doit rien à celle de Bossuet, où est le rapport de filiation que suppose, sans exception possible, l'évolutionnisme de la biologie? D'un autre côté, que deviennent, dans une pareille hypothèse, les hybrides? Alors que la biologie constate leur stérilité et laisse tout le mérite de la transmission de la vie aux espèces elles-mêmes, l'histoire littéraire est forcée de reconnaître à chaque pas que rien n'est plus fécond que le mélange des genres, et que ceux-ci, loin d'être les analogues des « espèces naturelles », sont des entités fort perméables à toutes sortes d'influences, d'actions et de fécondations extérieures. De quel nom appeler le fertile mélange qui s'opéra, au XVI^e^ siècle, entre les mystères à leur déclin et les tentatives de drame à l'antique? La pastorale dramatique, la tragi-comédie, le mélodrame, dont l'importance est presque aussi considérable, du XVII^e^ au XIX^e^ siècle, que celle des genres bien définis, n'ont-ils pas, dans l'histoire du théâtre, une place qu'on ne saurait leur attribuer qu'en renonçant à constituer des genres trop strictement définis?

Et quant à l'« évolution » elle-même, dans les choses de l'esprit, il est probablement nécessaire d'en conserver la notion à condition d'en diversifier les applications, et de procéder à une opération analogue à celle que propose la philosophie la plus récente en matière de biologie. « L'erreur capitale, écrit M. Bergson[1], celle qui, se transmettant depuis Aristote, a vicié la plupart des philosophies de la nature, est de voir dans la vie végétative, dans la vie instinctive et dans

1. *L'Évolution créatrice*. Paris, 1907, p. 146.

la vie raisonnable trois degrés successifs d'une même tendance qui se développe, alors que ce sont trois directions divergentes d'une activité qui s'est scindée en grandissant. » Une tendance analogue semble trop volontiers tenir pour unilinéaire la série des manifestations intellectuelles qui présentent des caractères analogues, alors qu'il faudrait supposer des forces peut-être hétérogènes qui animent les unes ou les autres. La torpeur végétative, l'instinct et l'intelligence ne sont peut-être pas, au gré de M. Bergson, des modes plus différents de la vie, que la tendance de notre tragédie classique à nouer et dénouer une *crise*, et l'effort du drame shakespearien vers la reconstitution d'une *destinée* ne sont des aptitudes distinctes en art : prétendre établir des rapports de filiation entre des œuvres qui procèdent de l'une ou de l'autre impulsion serait alors aussi vain que de « montrer la vie tout entière évoluant vers l'intelligence et passant, pour cela, par la sensibilité et l'instinct ». Et si Aristote est coupable d'avoir proposé une conception trop unilinéaire des êtres vivants en biologie, sans doute convient-il de faire un reproche analogue à tous ceux qui ont trop rigoureusement affirmé l'unité et la continuité de l'humanité pensante. Que le genre humain puisse être considéré comme un seul individu qui apprend et s'enrichit continuellement, rien de plus contestable dès qu'on y regarde d'un peu près : c'est plutôt, si l'on veut, un homme qui augmente continuellement sa bibliothèque, mais qui se garde d'en fréquenter les mêmes rayons; et comme il est doué d'une faculté d'oubli presque égale à son don d'expérience, il ne profite jamais que d'une partie de ses lectures, celle dont son humeur du moment rafraîchit en lui le souvenir.

Aussi l'image par laquelle on est tenté de se figurer la zone du passé intellectuel qu'on croit apercevoir un peu distinctement est-elle surtout analogue à un *moutonnement* : je veux dire qu'on voit se succéder, se dégageant peu à peu de l'inconscient ou de l'inexprimé, des tendances et des efforts qui sont d'abord offusqués par le succès d'une autre

impulsion, qui arrivent ensuite à une sorte de point culminant à la fois par l'effet de leur *nisus* propre et par l'affaissement des forces rivales. Image mouvante et agitation incessante, semblables à celles des vagues, des troupeaux qui cheminent, des houles dans les blés, et aussi éloignées que possible des représentations trop simplistes qui font du mouvement et du progrès une ascension en plan incliné ou en spirale. Un sentiment, une tendance, une idée sortent peu à peu de l'indécision et de l'imprécision, se différencient de leur entourage, deviennent peu à peu des valeurs visibles, émergent quelque temps et s'imposent à la conscience de groupes plus nombreux, et disparaissent après avoir laissé quelques parcelles d'eux-mêmes aux forces qui les remplacent. Heureux les efforts qui, dans cet incessant jaillissement, trouvent à s'incarner quelque temps dans une forme belle, plus durable qu'eux-mêmes, qui préservera de l'oubli leur passage dans la conscience d'une partie de l'humanité !

Faut-il s'attrister de voir une insatiable Maïa dévorer, au contraire, ceux de ces efforts qui n'ont pas eu la bonne fortune de se fixer, au moment de leur affleurement, dans une œuvre d'art supérieure ou dans une personnalité mémorable? Ce jeu même des forces et des idées n'est-il pas, au contraire, une des plus émouvantes beautés de l'histoire? Gœthe, félicitant son fils, en 1808, de donner à ses études une tendance historique, lui écrivait ces lignes que l'histoire des idées pourrait s'appliquer : « Savoir comment les choses ont peu à peu pris tournure d'une manière toute terrestre et humaine, connaître ce qui s'est perdu, ce qui a subsisté, ce qui continue d'agir — cela est aussi instructif que réjouissant.... Les résultats généraux se déterminent d'eux-mêmes de cette façon: car dans le cercle des choses terrestres, tout en définitive se reproduit. »

*
* *

Si la doctrine de l'évolution des genres semble d'un faible secours pour l'histoire littéraire, on n'en saurait dire autant

des méthodes qui cherchent dans les relations avec les littératures étrangères l'explication d'une partie du mouvement intellectuel d'une nation. Il apparaît, en effet, de plus en plus distinctement, que, parmi les moyens qu'un milieu mental possède de se modifier selon les exigences toujours renouvelées du temps, les rapports avec d'autres milieux sont sinon les plus efficaces, du moins les plus faciles. L'apparition des hommes de génie, le retour conscient à telle ou telle tradition nationale sont peut-être des adjuvants moins assurés que l'exemple donné, par une intellectualité différente, aux tendances latentes qui cherchent leur expression. On sait la place que les recherches de cet ordre, sous le nom de *littérature comparée*, ont prise dans les travaux consacrés à l'histoire littéraire des temps modernes. Il y a longtemps que leurs résultats, surtout pour la Renaissance, le XVIII^e^ siècle, le Romantisme, ont réfuté la proposition singulière de Nisard : « Entre peuples civilisés, on échange avec profit réciproque les marchandises, les industries, les découvertes de la science et de l'érudition, les armes de guerre : on n'échange pas les choses de l'esprit, sans perte pour chacun. Je ne sais point d'importations littéraires qui aient ajouté aux facultés créatrices d'un pays[1]. » Les faits tendent au contraire à démontrer que, si l'on excepte les époques de repliement et de concentration — 1660, 1800, 1845, 1871 — qui suivent elles-mêmes des âges d'intense innutrition internationale dont elles sont encore tributaires, le « mouvement » en littérature doit beaucoup à l'espèce d'émulation et d'enseignement mutuel que les pays d'Europe tendent à instituer entre eux dans le domaine des idées et des formes. Il est permis de croire que la certitude de ces dettes réciproques et la fécondité des recherches qui s'y appliquent s'imposeront de plus en plus à mesure qu'une conception trop étroitement « prohibitionniste » disparaîtra du monde intellectuel. En tout état de cause, bien des erreurs d'appré-

1. Réponse de Nisard au discours de réception de Saint-René Taillandier à l'Académie française, 22 janvier 1874.

ciation sur le XVIII^e^ siècle, la Renaissance ou le Romantisme paraissent dues à ce que des esprits uniquement façonnés par la tradition gréco-latine-française classique s'efforcent de goûter ou d'expliquer des œuvres qui ne se comprennent bien qu'une fois placées dans un jour plus « européen ». Inversement, le point de vue national, tel que le déterminent les mouvements d'idées du dernier siècle, empêche souvent des critiques anglais ou allemands de rendre à une partie de leur littérature passée ce minimum de justice qui consiste à situer un phénomème dans l'ensemble des circonstances qui le conditionnent.

Saint-Dié, 8 septembre 1907.

# ÉTUDES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

## COMMENT LE XVIII[e] SIÈCLE EXPLIQUAIT L'UNIVERSALITÉ DE LA LANGUE FRANÇAISE

« La Classe de Belles-Lettres — rapportent les *Nouveaux Mémoires de l'Académie* de Berlin — avait proposé pour le sujet du prix de l'année 1784 la question suivante :

« *Qu'est-ce qui a fait de la langue française la langue universelle de l'Europe ?*

« *Par où mérite-t-elle cette prérogative ?*

« *Peut-on présumer qu'elle la conserve ?*

« Les pièces envoyées au concours ayant été examinées par MM. les membres de la Classe de Belles-Lettres, l'Académie, en conséquence de leur rapport, a déclaré dans l'Assemblée publique du 3 juin 1784 que le prix serait partagé entre deux mémoires, l'un en allemand, ayant pour devise :

« *Gallis ingenium, Gallis dedit ore rotundo Musa loqui ;*

« et l'autre en français, avec la devise :

« *Tu regere eloquio populos, o Galle, memento.*

« L'auteur du premier est M. Jean Christophe

Schwab, professeur de philosophie à l'Académie Caroline de Stuttgard ; celui du second, M. le comte de Rivarol, à Paris[1]. »

En mettant au concours — dans des conditions qui nous ont été relatées par un de ses membres[2] — l'explication de l'universalité de la langue française, l'Académie de Berlin donnait une sanction éclatante à un problème qui n'a guère cessé de préoccuper le XVIII[e] siècle. En couronnant *ex æquo*, parmi les vingt-une pièces qui lui furent adressées, la sémillante improvisation de Rivarol et la longue dissertation de Schwab, elle distinguait deux mémoires qui coordonnaient, avec des mérites divers, l'ensemble des solutions éparses depuis longtemps. Et quoi d'étonnant, en effet, que cette diffusion de notre langue — déjà combattue et contrariée à l'époque où l'Académie berlinoise en soulignait l'importance, mais encore réelle et puissante à cette date — ait souvent arrêté l'attention des hommes qui en étaient les instruments, les adversaires ou les témoins ? Ce phénomène de l'universalité[3], en 1783, semblait tellement admis que l'Académie berlinoise n'en demandait même pas la vérification : plusieurs fois, pendant que s'affermissait cette hégémonie linguistique de la France, on en avait scruté les raisons avec plus ou moins d'insistance. A l'ancienne question

1. *Nouveaux Mémoires de l'Académie royale des Sciences et Belles-Lettres, année 1784; avec l'histoire pour la même année.* Berlin, 1786, p. 12.

2. Dieudonné Thiébault, *Souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin.* Collection Barrière, t. II, p. 308.

3. Raynouard remarquait fort justement, dans un article du *Journal des Savants* (mai 1829, p. 268), qu'il convient d'attribuer ici, à l'épithète d' « universel », le sens de « général », de « très grand » et de ne pas lui donner son sens absolu : le français est, exactement, la langue qu'on trouve le plus généralement connue à côté des différents idiomes étrangers.

de la prééminence intellectuelle du latin, obligé peu à peu de céder la place aux langues nationales, avait succédé, pourrait-on dire, une *question du français*: et la primauté de cette langue, acceptée ou combattue, mais généralement reconnue, fut expliquée de façon assez diverse.

## I

Il arrivait qu'on en attribuât tout l'honneur à la politique, à l'unité et à la longueur de vues d'un Richelieu ou d'un Louis XIV, à des rapports absolus qui uniraient le destin des monarchies et celui des langues, à l'éclat du Roi Soleil ou au succès de ses armes. Car « le sort des langues et des nations est presque toujours le même.... Cette conformité, et tous les justes rapports qui se trouvent toujours entre les progrès des langues et des monarchies, est assurément un de ces ordres secrets de la nature, que l'on ne connaît que par l'harmonie et la convenance de ses effets [1]. » « Il y a une certaine fatalité qui joint ordinairement ensemble l'excellence des armes et celle des lettres, et qui fait que la langue des peuples est dans la plus haute splendeur sous les règnes de leurs plus grands rois [2]. »

1. [L'Hérault de Lionnière] *Le sort de la langue française.* Paris, 1703. Un des premiers témoignages à cet égard est la lettre de Mme de Saliez, viguière d'Albi, à l'Académie des Ricovrati de Padoue. Ce n'est pas en italien qu'elle la remercie de sa nomination. « Quel moyen, quand on a le bonheur d'être sujette de Louis-le-Grand, de préférer un autre langage à celui qui règne dans ses Etats, et duquel il se sert pour nous donner de si justes et de si douces lois? Tandis que toutes les nations du monde qui aiment ses vertus, ou qui craignent sa puissance, apprennent à parler comme nous, je ne puis m'attacher qu'à une langue qui va devenir universelle.... » *Mercure galant,* octobre 1689, p. 47.

2. Charpentier, *Réponse aux discours de réception* de l'abbé Bignon et de La Bruyère à l'Académie française, le 15 juin 1693.

La politique envahissante de la France est, selon le chevalier Rutlidge, la vraie raison de l'extension de son idiome. « Lorsque la langue d'un peuple devient plus générale que celle d'un autre, nous n'en devons pas tant chercher la cause dans son excellence que dans les considérations politiques qui peuvent opérer cet effet. Quand une grande nation brille avec éclat et étend sa puissance par ses conquêtes et ses établissements, il est naturel que le monde en prenne connaissance, et il s'ensuit nécessairement que l'usage de la angue s'étende à proportion de la correspondance que ses acquisitions et la multiplicité des affaires forcent d'avoir avec elle.... D'où l'on peut conclure que l'extension de la langue française, ce motif si souvent plaidé en sa faveur, au lieu de nous convaincre de son excellence et de la préférence qu'elle mérite, a un effet contraire et sert plutôt à nous rappeler l'ambition et l'inquiétude qui sont la vraie et injuste origine de cette vaste extension [1]. » D'autres étrangers partageaient ces vues. Pour Algarotti, « les armes victorieuses de la nation » firent infiniment plus, à cet égard, que l'Académie française qui anémia et appauvrit la langue, et que les auteurs classiques, dont aucun ne pouvait être pris pour modèle [2]. Les visées ambitieuses de la monarchie se servirent de la langue française comme d'un autre moyen diplomatique. « Quand Richelieu cherchait à faire du français un idiome universel, son but principal était d'assurer à la France l'avantage d'avoir des émissaires qui, sans connaître d'autre

1. [Chevalier Rutlidge] *Essai sur le caractère et les mœurs des Français comparés à ceux des Anglais.* Londres, 1776, p. 272. L'ouvrage avait d'abord paru en anglais en 1770. Cf. un article de l'*Année littéraire*, 1778, t. VIII.

2. Algarotti, *Essai sur la langue française*, p. 156. Cf. plus bas, p. 16.

langue que la maternelle, pussent remplir en tout lieu les intentions de la Cour [1]. »

Cette influence attribuée au prestige ou, selon les points de vue, à l'ambition de la monarchie française agirait par toutes sortes d'intermédiaires. Le Roi Soleil domestiquait, par des pensions et des flatteries, les petits princes d'Allemagne [2], attirait dans le voisinage de la Cour les jeunes aristocrates des cantons helvétiques [3]. Même des mesures plutôt faites pour affaiblir, semblait-il, la puissance d'expansion de la France contribuaient à étendre l'empire de sa langue, et la révocation de l'Edit de Nantes, répandant en Europe les réfugiés protestants, constituait dans plusieurs pays une sorte de France extérieure qui ne cessait que très lentement de se servir de l'idiome national [4].

Mais les vrais intermédiaires, les agents les plus efficaces de l'influence du Grand Roi, c'étaient plutôt, au gré du XVIII[e] siècle, l'Académie française qu'il pro-

1. J.-G. Büsch, *Ueber die Frage : Gewinnt ein Volk in Absicht auf seine Aufklärung dabei, wenn seine Sprache zur Universal-Sprache wird?* Berlin, 1787, p. 59. Ouvrage très curieux parce qu'il examine les inconvénients de l'universalité au point de vue de la culture interne d'un pays dont la langue arriverait à cette extension.

2. Fr. Rühs, *Historische Entwicklung des Einflusses Frankreichs und der Franzosen auf Deutschland und die Deutschen.* Berlin, 1815. Cf. surtout p. 167.

3. Bodmer, *Geschichte der Stadt Zürich*; cité par Betz dans la *Bodmer Denkschrift.* Zurich, 1900, p. 172.

4. Herder, *Adraslea*, 1[er] Band (éd. Suphan, t. XXIII). Cet argument, complètement négligé par Rivarol, est, au contraire, celui auquel s'attachera une Hollandaise comme Mme de Charrière (Cf. Ph. Godet, *Mme de Charrière et ses amis*, t. I, p. 394). Voltaire, dans son *Discours aux Welches* (*Contes de Guillaume Vadé*, 1764), affecte de mettre l'accent principal de sa réponse (à la question des causes de l'universalité) sur « cette foule d'émigrants qui furent obligés de quitter leur patrie vers l'an 1685 ». Mais voir plus bas, p. 10.

tégeait, les grands écrivains qu'il encourageait. A côté de ces prestiges-là, qu'étaient-ce que des victoires militaires ou des intrigues diplomatiques? « Des ennemis humiliés ou vaincus aiment-ils à parler la langue de leur vainqueur, quand la nécessité de s'en servir est passée ? Des rois inquiets et jaloux la préfèrent-ils à la leur[1] ? » Au lieu que l'efficace encouragement accordé à une sorte de centralisation littéraire et de « conservatoire » linguistique témoignerait, de la part de la monarchie, d'une prévoyance sans égale. Richelieu « aurait recueilli par avance le fruit de ses travaux s'il avait prévu le degré de perfection où parviendraient la langue et la littérature françaises, et cette espèce d'empire universel qu'elles exercent aujourd'hui en Europe[2]. » « Louis XIV, qui avait des idées justes sur toutes choses, honora d'une protection particulière l'Académie française, sentant combien ce corps serait avantageux à la gloire de la monarchie. C'est lui, en effet, à qui nous sommes redevables de la perfection de notre langue, et qui l'a rendue, pour ainsi dire, la langue de convention de toute l'Europe[3]. » Voltaire fait, de son côté, remonter au roi un mérite qu'il a le plus fréquemment attribué, en cette affaire, aux auteurs célèbres. « Qui a protégé, employé, encouragé ces excellents écrivains ? C'était M. Colbert, me direz-vous ; je l'avoue, et je prétends bien que le ministre doit partager la gloire du maître. Mais qu'eût fait un Col-

1. Marivaux, *Discours de réception à l'Académie française*, 4 février 1743.

2. Abbé de la Ville, *Discours de réception à l'Acad. franç.* 15 septembre 1746. Cf. aussi le discours de réception de Maupertuis, 27 juin 1743.

3. *Lettre* de M. B*** à M. Remond de Sainte-Albine, sur l'orthographe française. *Mercure de France*, avril 1750, p. 205.

bert sous un autre prince[1]... ? » A quoi bon, cependant, recourir à cette explication au second degré — encouragements donnés par le roi à des écrivains qui éblouissent l'Europe — pour expliquer un phénomène qui survivait, de fait, à la splendeur de la monarchie et aux succès de la politique française[2] ? Louis XIV avait-il ici des titres si évidents, puisque la France affaiblie et diminuée de 1763 conservait des avantages que la politique, depuis longtemps, ne lui donnait plus ?

## II

Convenait-il donc d'en rapporter le principal honneur à l'Académie même, élément de stabilité et de durée que n'affectaient point les vicissitudes de la politique et de la guerre ? Beaucoup de ceux qui avaient brigué ses suffrages n'y manquaient point. Massillon attribuait à l'épuration entreprise par l'illustre compagnie le mérite initial de cette expansion française. « Notre langue devenue plus aimable, à mesure qu'elle devenait plus pure, sembla nous réconcilier avec toute l'Europe, dans le temps même que nos victoires l'armaient contre nous... Votre gloire est donc devenue la gloire et l'intérêt public de la nation : le destin de la France paraît attaché au vôtre[3].... » Fénelon n'avait-il pas affirmé que

1. Voltaire à Milord Hervey, 1740. *Œuvres*, éd. Moland, t. XXXV, p. 413.

2. Sur l'influence attribuée en tout premier lieu aux séductions de Versailles sur les princes allemands, cf. entre autres Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, Neunte Sammlung, 1797, Brief 110 (éd. Suphan, t. XVIII, p. 150); Radloff, *Frankreichs Sprach-und Geistes Tyranney über Europa, seit dem Rastadter Frieden des Jahres 1714*. Leipzig, 1814.

3. Massillon, *Discours de réception à l'Académie française*, le 23 février 1713. Dans les *Œuvres*. Paris, 1810, t. XIII, p. 429.

le dictionnaire, régulateur et norme de l'usage, manquait seul peut-être au français « pour devenir la langue universelle de toute l'Europe, et, pour ainsi dire, de tout le monde[1] ? » De nombreux discours de réception proclamèrent, surtout vers le milieu du siècle, la part importante qui revenait à l'Académie, à ses travaux ou à ses vertus, dans l'établissement de l'hégémonie intellectuelle de la France. Soit qu'on félicitât les Quarante de créer, par leur « concours de forces et de clarté toujours réunies par l'amour de l'intérêt commun », une atmosphère propice à la production littéraire [2], soit que leurs « exactes définitions » et leurs « distinctions délicates »[3], leur rôle de « modérateurs d'une langue qui règne aujourd'hui sur l'Europe [4] fussent spécialement mis en valeur, une flatterie ingénieuse savait faire rejaillir sur l'Académie tout le lustre d'une conquête pacifique qui durait bien au delà de la prépondérance politique. « L'Académie s'applaudit avec raison de voir la langue française devenue la langue dominante dans presque toutes les cours de l'Europe : c'est un triomphe qui n'est dû qu'à elle[5].... » Et les publications de la Compagnie enregistraient ces témoignages. La *dédicace au Roi* du *Dictionnaire* de 1762 fait valoir que cet ouvrage, « dans lequel on n'avait d'abord eu pour objet que d'être utile à la nation, est devenu un livre pour l'Europe. » Les registres de l'Académie ont précieusement inscrit, à la

1. Fénelon, *Mémoire sur les occupations de l'Académie française* (1714).

2. Gresset, *Discours de réception*, 4 avril 1748 (*Œuvres*, 1811, t. II, p. 313).

3. De Foncemagne, *Discours de réception*, 10 janvier 1737.

4. Abbé Arnaud, *Discours de réception*, 13 mai 1771.

5. De Vaurial, évêque de Rennes, *Disc. de réception*, 25 septembre 1749.

date du dimanche 5 juin 1774, l'aimable compliment par lequel Marie-Antoinette avait répondu à la harangue de son directeur Gresset « que les ouvrages de l'Académie avaient rendu la langue française celle de toutes les cours de l'Europe [1].... »

Cependant les irréguliers et les indépendants ne manquaient pas d'observer qu'une Académie, en vertu même de l'action uniquement régulatrice et traditionnelle qui lui était dévolue, ne pouvait guère influer sur les qualités positives d'une langue. « Ce sont, déclarait Diderot, une suite de beaux génies et non une académie qui forment une langue.... Une académie ne la perfectionne point, ne lui conserve point la pureté [2].... » Seb. Mercier n'a que mépris pour « le goût étroit et timide des Académies », qui a contribué à appauvrir la littérature et la langue [3]. Et il est clair que, même manifestée par son dictionnaire, l'activité de l'Académie en cette matière devait se servir de l'intermédiaire d'autres ouvrages plus séduisants pour opérer tout son effet.

## III

Les grands écrivains du siècle de Louis XIV sont-ils,

1. *Registres de l'Académie française*, t. III. Paris, 1895, p. 351. Il y avait juste un siècle qu'un des premiers compliments de ce genre avait été articulé. Chappuzeau remarquait en 1674 « qu'aujourd'hui un prince avec la seule langue française qui s'est partout répandue, a les mêmes avantages que Mithridate avait avec vingt-deux. On peut dire que ce bel état académique a trouvé en quelque manière le secret de la domination universelle, puisqu'il fait régner le français en tant de lieux.... J'ai cru devoir cette petite remarque à la grande vénération que j'ai toujours eue pour MM. de l'Académie française. » *Le Théâtre français*.... Lyon, 1674, p. 76.

2. M. Tourneux, *Diderot et Catherine II*. Paris, 1899, p. 445 (Conseils à Catherine II : des Académies).

3. Cf. *Tableau de Paris*, éd. Amsterdam, t. XI, p. 127; t. XII, p. 239, etc.

dès lors, les vrais artisans de la primauté du français? Et leurs mérites, parfois imperceptibles à des esprits étrangers, ont-ils donc forcé une fois pour toutes l'admiration de l'Europe et instauré hors de nos frontières le règne de cette langue où leur génie s'était taillé sa royauté? Voltaire — *quorum pars magna fui* — a peu varié là-dessus. A travers toutes les doléances qu'il lui arrive de formuler au sujet de la langue française, à travers les gémissements que lui arrache la croissante corruption du goût, persiste la gratitude d'un héritier à l'égard d'ancêtres dont la gloire efficace ne saurait être mise en question. Dans son discours de réception à l'Académie, en 1746, il donne des exemples de poètes « fixant » les langues, et reporte le mérite d'avoir fondé la grandeur du français « au plus grand des premiers académiciens ». « Me désavouerez-vous donc, Messieurs, quand je dirai que le vrai mérite et la réputation de notre langue ont commencé à l'auteur du *Cid* et de *Cinna* ?... C'est Corneille seul qui commença à faire respecter notre langue des étrangers, précisément dans le temps que le cardinal de Richelieu commençait à faire respecter la couronne. L'un et l'autre portèrent notre gloire dans l'Europe. » Et, après avoir cité quelques témoignages de la primauté française: « Cet honneur qu'ont fait tant de peuples à nos excellents écrivains est un avertissement que l'Europe nous donne de ne pas dégénérer[1]. » Lorsqu'il réplique à Deodati de Tovazzi — auteur d'une *Dissertation sur l'excellence de la langue italienne* — Voltaire soutient la

1. *Œuvres*, t. XXIII, p. 258. Fréron reprend vivement Voltaire de cette glorification du seul Corneille : la « réputation », oui, mais non le « vrai mérite » de notre langage a commencé à l'auteur du *Cid*, et Balzac savait mieux le français que Corneille (*Opuscules*, Amsterdam, 1753, t. II, p. 328).

même thèse : « presque toutes les langues de l'Europe ont des beautés et des défauts qui se compensent » et il ne saurait être question d'attribuer à l'une d'elles des qualités intrinsèques qui la mettent hors de pair. Mais « si le peuple a formé les langues, les grands hommes les perfectionnent par les bons livres ; et la première de toutes les langues est celle qui a le plus d'excellents ouvrages[1] ». Le commentaire sur Corneille qu'il prépare, en mettant au point, en quelque sorte, les qualités linguistiques de ce premier ouvrier de l'expansion française, sera un nouvel outil de propagande. « Le nom de Corneille, écrit Voltaire à Duclos le 25 décembre 1761, et l'attente où sont les étrangers de savoir ce qu'ils doivent admirer ou reprendre dans lui, serviront encore à étendre la langue française dans l'Europe » : car c'est bien, il l'avait encore affirmé au même correspondant le 7 octobre, c'est bien « la supériorité de la scène française sur celles des autres nations, supériorité dont nous avons l'obligation à ce grand homme, qui a contribué principalement à faire de notre langue la langue universelle[2] ».

Aussi Voltaire n'a-t-il pas assez de sarcasmes pour l'indifférence avec laquelle les « Welches » traitent leurs grands écrivains. « Vous vous applaudissez de voir votre langue presque aussi universelle que le furent autrefois le grec et le latin. A qui en êtes-vous redevables, je vous prie ? A une vingtaine de bons écrivains que vous avez presque tous ou négligés, ou persécutés, ou harcelés pendant leur vie.... O Français ! je me fais un plaisir d'admirer avec vous vos grands poètes ; ce sont eux principalement qui ont porté votre langue jusque sous le cercle polaire, et qui ont forcé

1. 24 janvier 1761.
2. *Œuvres*, t. XXXXI, p. 564.

des Italiens et des Espagnols même à l'apprendre[1]. » Contre ce mérite des grands écrivains, les défauts inhérents à la langue ne sauraient prévaloir ; ils mettent en valeur ce mérite même. « On ne finirait pas, si on voulait exposer tous nos besoins; cependant notre langue se parle à Vienne, à Berlin, à Stockholm, à Copenhague, à Moscou ; elle est la langue de l'Europe; mais c'est grâce à nos bons livres et non à la régularité de notre idiome. Nos excellents artistes ont fait prendre notre pierre pour de l'albâtre[2]. »

Avec de moindres titres que Voltaire à faire partie de la cohorte sacrée, nombre d'écrivains du XVIII^e^ siècle expriment des idées semblables. « Par nos livres, déclare l'abbé d'Olivet dès 1723, nous avons rendu notre langue chère aux étrangers, à ceux même qui nous aimaient le moins[3]. » L'abbé Leblanc, dans la Préface de ses *Lettres d'un Français*, est du même avis : « ne sont-ce pas les excellents ouvrages de toute espèce qui ont été composés dans cette langue qui l'ont rendue universelle[4] ? » Frédéric II fait une sorte de restriction sous-entendue qui ne modifie guère l'idée essentielle, lorsqu'il dit que « sous le règne de Louis XIV, le français se répandit dans toute l'Europe, et cela *en partie* pour l'amour des bons auteurs qui florissaient alors, même pour les bonnes traductions des anciens qu'on y trouvait[5] ».

Cet hommage rendu aux grands écrivains classiques est, au XVIII^e^ siècle, l'explication la plus fréquente de

1. *Discours aux Welches.*
2. VOLTAIRE à GUYOT, 7 août 1767.
3. Dans son *Discours de réception à l'Académie française*, le 25 novembre 1723.
4. Edition de 1751, Paris, p. XXXV.
5. De la littérature allemande (*Deutsche Litteraturdenkmale*, n° 16, p. 36).

l'universalité de la langue française[1]. Il est entendu que si « la langue française, qui est celle de la raison, mais qui se plie à tout dans les mains du génie, devint la langue universelle de l'Europe », c'est que « les chefs-d'œuvre qu'elle enfanta dans tous les genres en firent un objet d'étude et d'admiration pour toutes les nations qui pensent[2] ». L'*Encyclopédie*, dans ses articles LANGUE FRANÇAISE et LANGUE, ne manqua pas de donner tout son retentissement à une idée aussi flatteuse pour la condition d'écrivain. « Il ne faut pas douter, disait le premier, que ce goût universel ne soit dû autant aux richesses de notre littérature qu'à l'influence de notre gouvernement sur la politique générale de l'Europe. » Et le second, plus longuement : « Il me semble que les ouvrages français faits sous le siècle de Louis XIV, tant en prose qu'en vers, ont contribué autant qu'aucun autre événement, à donner à la langue dans laquelle ils sont écrits un si grand cours, qu'elle partage avec la langue latine la gloire d'être cette langue que les nations apprennent par une convention tacite pour se pouvoir entendre.... Le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle ont produit dans notre langue tant d'ouvrages admirables en tout genre, qu'elle est devenue nécessairement la langue des nations et des cours de l'Europe. »

Rien, assurément, n'était plus séduisant que cette ex-

1. Cf. WATELET, *Discours de réception à l'Acad. franç.* le 19 janvier 1761 ; *Année littéraire*, 1761, t. I, p. 97 ; *Ibid.*, 1763, t. IV, p. 62 ; abbé COYER, *Nouvelles observations sur l'Angleterre* (*Œuvres complètes*, Paris, 1783, t. V, p. 223) ; DUCLOS, *Mémoire sur l'origine et les révolutions de la langue française* (*Œuvres complètes*. Paris, 1806, t. IX, p. 249) ; MARIVAUX, discours cité ; *Année littéraire*, 1778, t. VIII, p. 125.

2. SAURIN, *Discours de réception*, 13 avril 1761 (en tête de ses *Œuvres de théâtre*, Paris, 1772, p. 17).

plication. Un *corpus* d'œuvres d'un mérite indiscutable, s'imposant à l'admiration de l'univers par leurs qualités propres et malgré les imperfections d'un idiome qui n'était que passable ; l'éducation de la jeunesse, la culture des gens de goût, la conversation des salons subissant peu à peu, et dans les pays les plus reculés, le prestige de cette langue « élevée en quelque sorte au-dessus d'elle-même[1] » par une série de chefs-d'œuvre : quelle merveilleux hommage rendu à notre primauté intellectuelle ! Les partisans de cette théorie n'étaient ni en humeur ni en mesure d'examiner quelle part était faite, dans la diffusion des livres français à l'étranger, aux « ouvrages immortels, » et aux écrits simplement amusants, et si Mlle de Scudéry et La Calprenède au XVII^e^ siècle, Dorat et Blin de Saint-More au XVIII^e^, n'avaient pas fait autant pour l'universalité que Mme de La Fayette, Racine, Bossuet et Montesquieu. Et c'est assez accessoirement que Voltaire, dans l'article LANGUES du *Dictionnaire philosophique*, mentionne « la quantité prodigieuse de livres agréablement frivoles » que la France a produits, en remarquant très judicieusement : « Des livres profonds ne donneront point de cours à une langue : on les traduira ; on apprendra la philosophie de Newton ; mais on n'apprendra pas l'anglais pour l'entendre. »

## IV

Aussi sont-ce surtout des étrangers qui en jugent autrement. Parmi les Français, ils sont rares ceux qui, mieux avertis, ramènent les choses à une juste mesure.

1. Discours prononcé par M. RAHOUT, à sa réception à l'Université de Moscou. (*Journal étranger*, juin 1758, p. 199).

« Il faut avouer, écrit Fontenelle à Gottsched[1], que nous autres Français, nous pourrions bien être trop prévenus en faveur de notre langue, quoique la grande vogue qu'elle a dans toute l'Europe nous justifie un peu... Cependant je ne crois pas que ce succès de notre langue vienne tant de quelque perfection réelle qu'elle ait par-dessus les autres, que de ce qu'on s'est fort appliqué à la cultiver, et de ce qu'on y a fait d'excellents livres en tout genre, qui ont forcé les étrangers à la savoir, *surtout des ouvrages agréables....* »

A peu près dans le même temps, les *Lettres sur les Français* du Bernois de Muralt exprimaient la même idée. Il définissait les diverses catégories d'étrangers à qui plaisent ou déplaisent les Français, et ne manque pas d'observer: « Les liseurs de romans et d'historiettes, de contes, de recueils de poésie, de Mercures galants et d'autres ouvrages du temps qui sont particuliers aux Français ne sauraient manquer d'avoir d'eux une idée magnifique[2]. » Jean-Jacques Rousseau, qui parle d'expérience, se demande de son côté comment expliquer les sentiments contradictoires qu'il éprouvait dans sa jeunesse pour les Français. « Un goût croissant pour la littérature m'attachait aux livres français, aux auteurs de ces livres, et au pays de ces auteurs.... J'ai eu dans la suite occasion de remarquer dans mes voyages que cette impression ne m'était pas particulière, et qu'agissant plus ou moins dans tous les pays sur la partie de la nation qui aimait la lecture et qui cultivait les lettres, elle balançait la haine générale qu'inspire l'air avantageux des Français. Les romans plus que les hommes leur attachent les femmes de tous

1. Le 24 juillet 1728. *Œuvres*, Paris, 1792, t. VIII, p. 284.

2. [Beat-Louis de Muralt] *Lettres sur les Anglais et sur les Français et sur les voyages*. Genève, 1725 (écrites antérieurement), p. 326.

les pays ; leurs chefs-d'œuvre dramatiques affectionnent la jeunesse à leurs théâtres. La célébrité de celui de Paris y attire des foules d'étrangers qui en reviennent enthousiastes. Enfin l'excellent goût de leur littérature leur soumet tous les esprits qui en ont[1].... »

Après la Suisse, l'Allemagne. Ses beaux-esprits, lorsqu'ils faisaient séjour à Paris, allaient tirer leur révérence à la « merveille du monde », Mlle de Scudéry : cette estime pour notre littérature du second ou du troisième ordre n'a pas disparu à l'époque où un Français établi en Allemagne, Prémontval, reproche aux lecteurs germaniques d'ignorer, pour la plupart, nos meilleurs écrivains et de faire leurs délices de misérables productions que la France désavoue presque[2] : reproche qu'enregistre Nicolaï sans y contredire aucunement[3]. Car les plus perspicaces ne s'y trompent point. Si le français est la plus universelle des langues, c'est « non à cause des qualités particulières, ou du mérite intrinsèque de cette langue, comme les savants de cette nation en tombent eux-mêmes d'accord ; mais parce que de tout temps on a écrit en français des choses agréables et à la portée de tout le monde. Qui ignore qu'elle ait une somme intarissable de livres propres à faire passer le temps avec plaisir ?... La langue française est toujours à la mode, par la raison qui fait rechercher les cuisiniers du Languedoc, les draperies de Lyon et les coiffeuses de Paris[4]. »

1. *Confessions*, 1re partie, l. V.

2. Prémontval, *Préservatif contre la corruption de la langue française en Allemagne*. Berlin et Amsterdam, 1759-1764.

3. Nicolaï, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 7er Theil. Berlin, 1760. Lettres 125 et 126. Cf. aussi les *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen*, 1762, 22 mai, n° 57.

4. *Œuvres* du comte Algarotti, trad. de l'italien. Berlin. 1772. t. V, p. 414.

Même en Angleterre — dans cette Angleterre qui a presque toujours fait effort pour se préserver des influences continentales — il arrive un moment où notre littérature secondaire trouve accueil, et où Grimm peut remarquer dans sa *Correspondance littéraire*[1], en 1776, à propos de l' « union touchante » qui règne entre les deux nations : « Ces sages insulaires n'estiment guère moins nos cuisiniers que nous n'estimons leurs philosophes. Ils traduisent nos drames, nos brochures, comme nous traduisons leurs romans, leurs voyages. » La même année enfin, un tableau d'ensemble de la diffusion de la culture française, *l'Europe francaise* de Garaccioli, remarquait à propos des « fines critiques, des jolis contes, des petites comédies » qui s'étaient répandues à l'étranger : « les mauvaises brochures comme les bonnes ont également contribué à répandre l'esprit des Français chez les différents peuples ».

## V

Le « génie » de la langue française avait, dans ce débat, ses partisans déterminés. En face de ceux qui croyaient « qu'aucune langue ne saurait avoir d'avantage réel et absolu au-dessus d'aucune autre langue, que toute langue peut être portée à un aussi haut point de perfection que toute autre langue [2] », ils estimaient

1. *Correspondance littéraire*, éd. Tourneux, t. XI, p. 298 (juillet 1776).

2. Frain du Tremblay, *Traité des Langues, où l'on donne des principes et des règles pour juger du mérite et de l'excellence de chaque langue et en particulier de la langue française.* Paris, 1703, p. 104. Il n'est question ici que de la rivalité entre les langues modernes en général avec les langues anciennes.

que le français possédait des vertus intrinsèques propres à le mettre au-dessus de toutes ses sœurs. « Ce n'est pas que les langues de nos voisins n'aient aussi leurs beautés; mais elles ont des défauts qui ne se trouvent point dans la nôtre. La langue allemande est énergique, mais elle est dure; l'anglaise est copieuse, mais elle n'est pas assez châtiée; l'espagnole est grave et pompeuse, mais elle est trop enflée; l'italienne est *mignarde*, mais elle est molle et languissante. La langue française seule a tous les avantages de ces langues, sans en avoir les imperfections.... On ne doit donc pas s'étonner de ce qu'elle est si estimée de tout le monde[1]. »

Cette sorte de moyenne supériorité du français est souvent invoquée dans les confrontations auxquelles se livre si volontiers le XVIII[e] siècle[2]. C'est comme un jeu de société, pour les milieux cosmopolites du XVIII[e] siècle, de comparer les titres de noblesse des différentes langues. Grammairiens, littérateurs et gens du monde s'en mêlent, et il n'est pas surprenant que le Huron de Voltaire, à peine débarqué, soit impliqué dans une discussion de ce genre : « l'abbé de Saint-Yves, en effet, lui demanda laquelle des trois langues lui plaisait davantage, la huronne, l'anglaise ou la

1. N. DE LA TOUCHE, *L'art de bien parler français*. 4[e] éd. Paris, 1730. Préface. Tout le passage est reproduit dans la *Bibliothèque française* de l'abbé GOUJET. Paris, 1741, 1[re] partie, ch. II. Un des premiers jugements à ce sujet se trouve dans le *Mercure galant*, novembre 1694, p. 99.

2. Elles se poursuivent surtout dans les cercles aristocratiques auxquels un certain cosmopolitisme de résidence permet un plus grand nombre de comparaisons, et de plus variées. Il en est de singulières, surtout lorsque l'harmonie et la douceur des langues sont en cause : un jour, devant Catherine II, tandis qu'on exalte à ce sujet l'italien et le grec, le comte de Stackelberg vante la langue esthonienne. (Ch. EYNARD, *Vie de Mme de Krüdener*. Paris, 1849, t. I, p. 66.)

française. « La huronne, sans contredit, répondit l'In-« génu. — Est-il possible ! s'écria Mlle de Kerkabon ; « j'avais toujours cru que le français était la plus belle « de toutes les langues après le bas-breton.... » On disputa un peu sur la multiplicité des langues, et on convint que, sans l'aventure de la tour de Babel, toute la terre aurait parlé français[1]. »

Même l'aventure de la tour de Babel admise, c'est encore la conclusion à laquelle arrivent volontiers ceux que séduit le spectacle de « l'Europe française » ; mais l'opposition est vive sur plus d'un point, et il s'en faut que cette langue dominante soit toujours justifiée « en droit » de sa domination. Les Italiens surtout la trouvent en défaut s'ils examinent l'harmonie, la variété et la flexibilité des sons qui la composent : leurs objections trouvent en France plus d'un écho, et c'est aux attaques venues de ses compatriotes que répond de Belloy, lorsqu'il rédige ses *Observations sur la langue et sur la poésie française*[2]. « J'ai cru que ce serait servir très utilement notre littérature, et par conséquent la patrie qui lui doit une partie de sa gloire, que d'exposer le détail de tous les avantages et de toutes les ressources de notre langue.... » Une comparaison des langues diverses révèle à ce patriotique défenseur de l'euphonie française qu'à côté de l'italien, monotone et mou, de l'allemand et de sa prononciation raboteuse, de l'anglais qui a de la force et de l'énergie, mais où « les dents serrées font un sifflement perpétuel », de l'espagnol qui manque de douceur et de gaîté, le français tient à juste titre une place privilégiée à cause de « l'harmonie générale de notre langue, et de l'étonnante variété de ses sons ». Elle est douée à la fois de vigueur

1. Tome XXI, p. 250.
2. Dans les *Œuvres complètes*. Paris, 1787, tome VI.

et de grâce ; « or, c'est la réunion de la force et de la douceur qui produit la plus belle harmonie ; et c'est par cet avantage que notre poésie a obtenu dans l'Europe une préférence marquée sur la poésie de toutes les autres nations modernes. Si quelque peuple particulier donne la palme à ses poètes, c'est une vanité patriotique qui ne passe pas les frontières, et à laquelle le cri général des autres étrangers donne un démenti éclatant. »

Les amis de la *lingua di si* ne pouvaient concéder au français ce prétendu avantage musical. L'un d'eux, très ingénieusement, supposait Virgile revenu sur terre et s'égarant dans un cercle où l'on parlait une langue inconnue et nouvelle à son oreille. « On lisait des vers récemment faits par le plus grand poète, disait-on, qui vécût dans l'univers. Je prêtai l'oreille pour entendre, mais en vain. Langue et prononciation, tout m'en était inconnu. J'y remarquai seulement beaucoup de barbarie, attendu que tous les mots ont l'accent aigu[1] sur la dernière syllabe, que la plupart ne se prononcent qu'en sifflant, et qu'un grand nombre d'autres viennent se briser contre les dents.... A la fin je compris par les discours des assistants que c'était l'idiome dont on se sert aujourd'hui dans les Gaules.... J'appris que les peuples qui habitent maintenant l'extrémité des Gaules Transalpines, tels que ceux d'Evreux, de Chartres, du Vexin, étaient les Grecs et les Romains du siècle[2].... » Dans sa *Dissertation sur l'excellence de la langue italienne*, Deodati de' Tovazzi se préoccupait, plus doctement, de comparer sa langue avec celle des Français, « qui aussi bien paraît être la plus estimée de toutes

1. C'est-à-dire l'accent tonique.

2. [Bettinelli] *Lettres critiques aux Arcades de Rome, datées des Champs Elysées*, traduit de l'italien. Paris, 1759. Huitième lettre.

celles de l'Europe, puisqu'elle est la plus répandue », et d'examiner ces deux sœurs rivales « sous le rapport de l'abondance, la netteté, la flexibilité, l'harmonie, la noblesse et l'énergie. » Il va sans dire qu'il donnait l'avantage à l'italien sur le français, « trop sourd, trop muet dans ses finales, d'ailleurs trop timide dans son vol, enfin peu harmonieux, tant par rapport à sa monotonie qu'à son uniformité [1]. »

Les partisans de l'italien avaient assurément beau jeu, et il ne manquait pas de Français même pour convenir que leur langue avait « un nombre prodigieux de syllabes sourdes et sèches [2] ». A plus forte raison d'autres étrangers lui reprochaient-ils « ses élisions trop fréquentes, les mots inutiles qu'on avale à demi, la monotonie glissante de son accent [3] ». Et les qualités phonétiques du français n'étaient portées aux nues que par des admirateurs indiscrets, car il était difficile d'admettre qu'un étranger sacrifiât jamais ses prédilections propres à un prétendu charme acoustique : et le bas-breton ne semblait-il pas à Mlle de Kerkabon la plus belle des langues ?

C'était à des vertus plus intérieures — et plus solides — que l'on songeait au XVIIIe siècle, lorsqu'on faisait honneur au seul « génie » de la langue française de son rang privilégié. De bonne heure, et même lorsque la

1. Deodati de' Tovazzi, *Dissertation sur l'excellence de la langue italienne*. Paris, 1761. L'abbé Desfontaines écrivait encore en 1733 : « Tout le monde convient que les langues italienne et espagnole l'emportent sur la nôtre, par rapport à l'harmonie et à la majesté. » (*Le Pour et Contre*, t. II, n° 24.)

2. La Harpe, *Lycée*, t. I, ch. III.

3. Herder, *Ueber die neuere deutsche Litteratur*. Fragmente. Erste Sammlung. 1768 (éd. Suphan, t. I, p. 31). Cf. aussi Sherlock, *Nouvelles Lettres d'un voyageur anglais*. Londres (et Paris), 1780, p. 161. Voir les objections espagnoles dans F. Brunot, *Histoire externe de la langue*, dans Petit de Julleville, t. VI.

lutte se livrait encore entre le français et les langues anciennes, on avait vanté la clarté de cet idiome hostile aux inversions, logique dans sa marche, soucieux des nuances de vocabulaire. « Les langues sont le lien de la société; leur but est de nous servir d'interprètes, ainsi leur excellence consiste à bien exprimer ce que nous pensons. Suivant ce système, la meilleure expression est celle qui n'est ni ambiguë, ni confuse, qui ne souffre aucun embarras, et qui représente nos idées sans le moindre nuage, comme une glace nette et fidèle représente distinctement les objets ; or, de toutes les langues, je n'en vois point qui possède cette heureuse prérogative dans un degré aussi éminent que la française[1]. »

C'est là — indépendamment du mérite des écrivains, des splendeurs de Louis XIV, des efforts de l'Académie — c'est dans cette probité attachée au génie de la langue française (comme dira Rivarol) que semble résider, pour beaucoup d'hommes du XVIII^e^ siècle, le secret de l'universalité. « Cette netteté de style qui caractérise nos auteurs, disait Maupertuis à Berlin, dépend sans doute beaucoup du génie de notre langue, et c'est ce qui l'a rendue en quelque manière la langue universelle de l'Europe[2]. » Et l'abbé Arnaud, dans le prospectus du *Journal étranger* qu'il lançait : « Faut-il être surpris qu'une langue claire, nette, méthodique, qui procède comme la pensée et l'observation, que la langue française, en un mot, soit devenue la langue dominante de l'Europe[3] ? » Dans son *Discours sur les*

1. Du Perron de Castera, *Entretiens littéraires et galants*. Paris, 1738. Première conférence : sur la langue française.

2. *Les Devoirs de l'Académicien*, discours lu dans une séance publique de l'Académie Royale de Prusse. *Mercure de France*, janvier 1751, p. 48.

3. Prospectus du *Nouveau Journal étranger*, janvier 1760.

*langues*, dans sa harangue de réception à l'Académie, Arnaud reprenait ces idées[1], devenues une façon de *credo* pour son siècle[2], et auxquelles Rivarol donnera leur expression triomphante dans la partie la mieux venue de son mémoire. « Le français, par un privilège unique, est seul resté fidèle à l'ordre direct, comme s'il était tout raison... CE QUI N'EST PAS CLAIR N'EST PAS FRANÇAIS. »

Mais, là encore, l'opposition ne manquait pas. Un grammairien comme Domergue distinguait très justement entre l'ordre direct véritable et l'arrangement grammatical. Ce dernier « consiste à mettre d'abord le sujet de la proposition et ses dépendances, ensuite l'attribut et ce qui le modifie, et enfin les compléments. L'ordre direct consiste à placer chaque mot d'après le rang que tient dans l'esprit l'idée qu'il exprime. Le premier est rare, même dans les langues analogues; il a la marche lente, monotone et glacée; le second existe avec plus ou moins d'étendue dans toutes les langues, et leur donne de la vivacité, de la variété, de la chaleur.... L'obscurité peut être dans l'écrivain, elle n'est jamais dans la langue. Ce n'est donc pas à sa clarté que la langue française devra la conservation de sa prérogative[3].... »

On pouvait se demander surtout si le français n'expiait pas son indéniable netteté par des infériorités propres à le mettre en défaut à l'égard de ses

1. Cf. ses *Œuvres complètes*. Paris, 1808, t. I.

2. RAYNAL, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les Deux Indes*. Genève, 1783, t. X, p. 263. « La langue française règne dans la prose. Si ce n'est pas le langage des dieux, c'est celui de la raison et de la vérité.... »

3. *Journal de la langue française, soit exacte, soit ornée*, 15 juillet et 1er août 1785. Tome II, p. 852 et 885. Cf. le *Discours de réception* de Chabanon à l'Académie, 20 janvier 1780.

rivaux. L'abbé Desfontaines, dans son *Discours sur les Géorgiques*, estimait que la « timidité » de notre langue la rendait impropre à l'épopée. Des étrangers fort au courant de notre langue se posèrent souvent des questions analogues[1]. Les rigueurs puristes de l'Académie, dit Algarotti, ont rétréci le champ d'activité de nos écrivains. Les voici obligés de « s'alambiquer l'esprit pour trouver les termes » dans une langue qui ne le céderait, sans cette épuration, « ni à l'italienne pour l'abondance et la flexibilité, ni à l'espagnole pour la gravité, ni à l'anglaise pour l'énergie. Plus harmonieuse et plus variée, capable de se plier suivant les passions, musicale et pittoresque, elle serait plus convenable au génie des Français, et plus agréable à l'oreille des étrangers[2]. »

C'est surtout lorsque les nécessités des traductions mettaient aux prises la correction et l'élégance de la langue universelle avec quelque poète étranger d'une intensité expressive incomparable, que son « génie » se trouvait taxé de timidité et de courte haleine. Shakespeare découvert et Dante retrouvés suscitaient de ces impatiences chez leurs traducteurs français, de ces ricanements chez leurs admirateurs étrangers. « Ce qu'il y a de sûr est que la langue française, quoiqu'une des plus belles que les hommes aient jamais parlé, ne saurait, ni en prose ni en vers, se prêter de bonne volonté aux beautés indigènes des autres lan-

1. On connaît l'opinion de Bonstetten, qui écrivait pourtant un français si aimable : « Le français est, selon moi, la langue la plus ingrate, la plus sourde, la plus pauvre, la moins souple, mais de toutes la plus soignée.... » (Sainte-Beuve, *Caus. du Lundi*, t. XIV, p. 467.)

2. *Œuvres* du comte Algarotti, trad. de l'italien. Berlin, 1772, t. III. *Essai sur la langue française* (10 mars 1750). Cf. aussi, au tome V, les *Pensées diverses*.

gues[1]. » « Son caractère principal est la pureté, l'élégance, la correction. De là résultent l'unité et la clarté de sa marche; et sans contredit, elle est plus faite pour les sciences que pour les arts. Ce caractère produit la stérilité, la timidité et la gêne[2].... » Même sa concision n'est qu'apparente et ne fait que masquer sa pauvreté; elle manque, surtout comparée à l'italien, de variété et de nuances, et ne rachète point cette misère par une vraie simplicité[3]. Grimm surtout, dans sa *Correspondance littéraire*, ne se lasse pas de signaler le sophisme qui consiste à confondre « le génie de la langue, son mécanisme, et le tour qu'elle prend sous la plume d'un homme de génie, et en général de tous ceux qui l'écrivent[4] ». L'italien est, en lui-même, bien supérieur[5]. Et c'est à propos de Beccaria que Grimm s'étonne le plus longuement de la singulière fortune qu'a faite en Europe une langue dont les défauts sont pour lui indéniables et constants[6]. « Une chose non moins remarquable, dit-il, c'est que la langue la plus sourde et la plus timide de l'Europe, celle de toutes les langues vivantes qui, sans contredit, a le moins de génie, soit devenue la langue universelle, et marche à grands pas à la monarchie absolue. C'est peu qu'elle soit généra-

1. J. Baretti, *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire.* Londres et Paris, 1777, p. 94.

2. Chevalier Rutlidge, *Lettre à M.*** sur la langue anglaise et sur la lecture des auteurs anglais. Œuvres diverses.* Yverdon, 1777, t. II, p. 199 et suivantes.

3. [F. Haupt] *Lettera d'un tedesco sull' infranciosamento dello stile italiano* (alla R. Accademia di Firenze). Losanna, 1798.

4. *Correspondance littéraire*, janvier 1755 (éd. Tourneux, t. II, p. 469). Il reproche à l'abbé Arnaud de confondre les deux choses dans le prospectus du *Journal étranger*, et trouve « beaucoup de philosophes dans l'erreur sur ce point ».

5. *Ibid.*, nov. 1754 (t. II, p. 431).

6. Voir la *Corr. litt.* du 15 août 1768 (t. VIII, p. 146) à propos des traductions.

lement répandue, que l'homme du monde et l'homme de lettres s'en servent indistinctement, qu'elle soit partout étudiée, parlée, maniée, estropiée; elle a encore influé sur le caractère de toutes les autres langues, et nous en sommes à ne plus lire que du style français avec des mots anglais, allemands ou italiens, c'est-à-dire que bientôt chaque langue aura perdu son idiotisme, et se sera pliée au génie et aux tours de la langue française [1]. »

Le conflit n'était donc pas moins aigu sur ce point que sur d'autres, et il semble que si une majorité s'était trouvée, elle aurait admis, avec Voltaire ou Duclos, « que les langues n'ont que le génie de ceux qui les emploient. Quelque langue que les grands écrivains du XVII^e^ siècle eussent adoptée, elle aurait reçu l'empreinte de leur génie, et si l'on prétend que le caractère distinctif du français est d'être simple, clair et naturel, on ne fait pas attention que ces qualités sont celles de la conversation, qu'elles sont nécessaires au commerce intime des hommes, et que le Français est de tous le plus sociable. Quelques peuples paraissent avoir cédé à leurs besoins mutuels en formant des sociétés, il semble que le Français n'ait consulté que le plaisir d'y vivre.... C'est par là que le français est devenu la langue politique de l'Europe [2]. »

1. *Ibid.*, août 1765 (t. VI, p. 329).

2. Duclos, *Discours de réception à l'Académie française*, 26 janvier 1747. Les discussions sur le « génie » de la langue française se poursuivent bien au delà du XVIII^e^ siècle. Cf. les opinions de J. de Maistre sur la « langue dominatrice » dévolue à la France (3^e^ Entretien des *Soirées de Saint-Pétersbourg*), de Ballanche sur « les lois rigoureuses de l'analogie », de Bonald (*Législation primitive*) sur le naturel de la construction, qui ont fait du français la langue universelle; un article sur *le génie de la langue française* (par Clément) inséré par Peltier dans *Paris pendant l'année 1801* (t. XXXI, p. 9), etc.. etc. Une des plus intéressantes parmi les réprobations encourues est celle de Leopardi; cf. H. Oriol, *Leopardi et la langue française* (*Annales de l'Université de Bordeaux*, Bulletin italien, 1901, p. 321).

## VI

Le français « langue sociable », devenu par excellence l'idiome et l'organe des communications humaines, et tirant de cet office des qualités médiatrices supérieures, que son « génie » ne comportait pas nécessairement à l'origine, que ses grands écrivains n'auraient pas suffi à lui conférer : telle était l'idée qui s'imposait à des observateurs attentifs, et qui se trouvait invoquée à son tour pour expliquer l'universalité. Voltaire, si convaincu de l'efficacité des « grands écrivains » dans son *Discours de réception*, n'hésite pas à écrire dans le *Dictionnaire philosophique*, à l'article LANGUES : « De toutes les langues de l'Europe, la française doit être la plus générale, parcequ'elle est la plus propre à la conversation : elle a pris son caractère dans celui du peuple qui la parle. Les Français ont été, depuis près de cent cinquante ans, le peuple qui a le plus connu la société, qui en a le premier écarté toute gêne, et le premier chez qui les femmes ont été libres et même souveraines, quand elles n'étaient ailleurs que des esclaves.... » Il se trouvait d'accord avec maint étranger, avisé des raisons profondes qui faisaient, en plus d'un pays, négliger la langue maternelle et nationale pour cette sorte de truchement moyen des hommes et des groupes d'hommes. C'est visiblement aux Français que songe en première ligne un correspondant de Nicolaï lorsqu'il remarque que certains étrangers « vont moins avant que nous autres [Allemands] dans l'approfondissement d'un sujet, mais que leur exposé a l'avantage d'être intelligible à tout le monde, car en dehors des idées tout à fait générales ils ne supposent pas qu'une propo-

sition soit déjà connue, ou ait été démontrée par un autre[1]. » Et l'abbé Galiani à Mme d'Epinay : « Le langage du peuple le plus social de l'univers, le langage d'une nation qui a besoin de parler pour penser, et qui ne pense que pour parler, doit être le langage le plus dialoguant[2]. » Un autre Italien, quelques années plus tard, y insiste à son tour : « Si la langue française est maintenant la triomphante, c'est que, naturelle et concise dans ses expressions, elle est le langage de la société... ; il faut revenir à la langue française quand on veut converser; moins diffuse que toute autre, moins difficile à prononcer, elle n'exige ni une abondance de mots ni des efforts de gosier, pour donner du corps aux pensées[3]. » Le déclin de l'Ancien Régime, pas plus qu'il ne marqua un recul de la vie de société, n'atténuait nullement la confiance que semblaient mériter à cet égard les vertus spécifiques du français; l'éditeur de l'*Encyclopédie méthodique*, en 1784, s'explique longuement là-dessus : « Dans une nation où règne une communication continuelle des deux sexes, des personnes de tous les états, des esprits de tous les genres... s'est formé ce ton du monde.... De ce concours d'efforts réunis, on sent qu'il a dû résulter une langue simple dans ses formes et précise dans ses expressions; plus variée dans ses tours que dans ses mouvements; exprimant avec clarté ce que les vues de l'esprit ont de plus abstrait, ce que le sentiment a de plus délicat, et ce que les convenances de la société ont de plus fugitif[4]. »

1. *Briefe die neueste Literatur betreffend*, lettre 244 (1762), XV^er^. Theil, p. 53.

2. De Naples, le 12 mai 1770.

3. [Garaccioli] *L'Europe française*, par l'auteur de la Gaîté. Turin, 1776, p. 170.

4. *Encyclopédie méthodique*; *Grammaire et Littérature*, tome II. Paris et Liège, 1784, p. 449 : Réflexions sur le caractère et les progrès de la langue française.

Ne nous étonnons pas si le produit excessif de la vie de salon française, le *marquis* ou le *petit-maître*, le joli fantoche à la cervelle vide et aux courbettes mécaniques, est immanquablement associé à notre langue par ceux qui reprochent à celle-ci d'avoir gardé quelque chose de frivole ou d'artificiel de son passage sous l'Œil-de-bœuf ou dans les ruelles. « En Espagne, en Italie, en Angleterre, on trouve des petits-maîtres et des beaux esprits. Cette espèce, la plus plaisante de la société, est partout la même. Paris en a formé le moule.... Le marquis de Molière est goûté dans toute l'Europe, parce que toute l'Europe en a l'original sous les yeux[1].... » De fait, l'illustre Riccaut de la Marlinière de Lessing, avec ses politesses de commande et ses louches manigances, avec sa suffisance, son mépris ingénu pour tout ce qui n'est pas français, qu'est-il autre chose que l'ancien marquis devenu article d'exportation, et promenant par toute l'Europe la caricature de nos vertus de sociabilité et de nos manières de salon ? Il figure, ce fâcheux représentant de notre culture, ce ridicule agent de diffusion de notre langue, dans le théâtre comique de toutes les nations qui ont subi notre influence ; et, qu'il soit Monsieur Marquis ou le comte Belair, il est associé à la question, si douloureuse aux amours-propres nationaux, de l'engouement manifesté pour le français par les classes réputées supérieures. La « mamselle », la gouvernante qu'il est de bon ton de donner aux enfants de l'aristocratie, lui fait parfois concurrence ; mais c'est la caricature du Fran-

1. [Robinet] *Considérations sur l'état présent de la littérature en Europe.* Londres, 1762, p. 124. Cf. le *Londres* de Grosley, t. I, p. 174 de la 3e édition (Paris, 1788), et « l'attention qu'ont les auteurs qui travaillent pour le théâtre de Londres, de consacrer dans chaque pièce une scène, au moins, à la charge des Français, tous marquis ».

çais, homme de cour ou de salon, qui est le principal objet des répugnances étrangères. Il l'est devenu d'assez bonne heure, et Mauvillon croit nécessaire, dès 1740, de prévenir les Allemands qu'une distinction s'impose. « Rien n'est si aimable que les seigneurs français quand ils ont passé l'âge où le Français est étourdi, et qu'ils sont nés avec des principes d'honneur et de religion; car sans cela un grand seigneur et un grand coquin ne sont qu'une même chose. Ceux donc qui ont reçu de la nature et de l'éducation ces sentiments d'honneur et de religion, peuvent se vanter d'être ce qu'il y a de plus estimable au monde. Le nombre en est très grand en France[1].... » Et le XVIIIe siècle exprimait à peu près la même idée lorsqu'il disait qu'un Français qui pense et un Anglais qui parle sont de fort beaux types d'humanité.

## VII

La langue française devrait donc son universalité à des caractères acquis, déterminés par les rapports sociaux, plus constants et plus étroits en France, et par la pérennité de la « bonne compagnie ». En dépit des représentants dégénérés de cette sociabilité, et bien que l'on reprochât à l'idiome qui en était sorti d'être particulièrement apte au mensonge, aux formules fallacieuses à force d'être polies[2], cette explication-là

1. *Lettres françaises et germaniques*. Londres, 1740, p. 151.

2. Cf. Rühs, *Ouv. cité*, p. 370 : « Il est incontestable qu'une jeune âme est désorientée et souillée par une connaissance précoce du français. » Dans le *Caleb Williams* de Godwin (l. I, ch. VII) et le *Wilhelm Meister* de Goethe (l. V, ch. XVI), dans Alfieri et Leopardi, on trouvera des échos de cette préoccupation. Elle se révèle en Russie au XIXe siècle : voir Gogol, *Ames mortes*, ch. VIII et Tolstoï, *Anna Karénine*, 1re partie, ch. X.

ne pouvait manquer d'être assez couramment admise. Mais était-ce bien, dès lors, la *langue* qui avait conquis l'universalité? N'était-ce pas autant la vie de société dont elle était l'instrument? Et convenait-il de séparer ainsi l'une de l'autre? Ce n'étaient plus des habitudes contractées une fois pour toutes par cette « langue de société », c'était son simple rattachement à la culture française qui pouvait expliquer la diffusion du français. Plusieurs des témoignages cités tout à l'heure rendaient hommage à la fois à la langue et à la société dont elle était le produit et comme l'indice extérieur. L'abbé Leblanc allait jusqu'à admettre qu'une sorte de nécessité humaine faisait de cet ensemble le type le plus rationnel de la civilisation. « Il n'est pas étonnant que des peuples soumis aux Romains parlassent leur langue; mais pourquoi le français est-il aujourd'hui si commun dans toutes les cours de l'Europe? Pourquoi à celle de Londres le parle-t-on aussi familièrement que l'anglais ou l'allemand, si ce n'est parce que nous donnons le ton à nos voisins pour toutes les choses qui sont du ressort de l'agrément et des grâces? ... S'il y a des goûts de mode et de caprice, les uns acquis par l'habitude, les autres produits par des affections particulières, peut-être y en a-t-il un essentiel, fondé sur la nature et sur la vérité.... Si le goût était purement arbitraire, pourquoi dans tout ce qui est de son ressort la France donnerait-elle le ton à l'Europe[1]? » Et l'on sait de reste qu'en matière littéraire et artistique, cette conception d'une sorte d'empire absolu et de parfaite « humanité » dévolue à la France hantait plus d'un critique et n'était qu'à demi contestée par des écrivains éminents de l'étranger.

1. *Lettres d'un Français.* Ed. de La Haye, 1745, t. I, p. 318 et 325.

L'attrait de la culture française en général a agi sur les Allemands plus que sur aucun autre peuple en dehors de nos frontières : l'ancien et durable prestige du Welche, en tout ce qui concerne les manières, l'organisation de la vie, l'agencement matériel de son cadre[1], avait pris des proportions extraordinaires dès la fin du XVII^e siècle et ne se trouvait que médiocrement combattu par le traditionalisme, le patriotisme ou le bon sens de quelques esprits. Aussi est-ce d'Allemagne que viennent surtout, dans le débat sur l'universalité du français, les explications qui font un bloc et un système de la langue et de la culture des voisins de l'Ouest. Leibniz, déjà, signale pour la déplorer l'excessive dépendance où certaines classes de la nation se sont placées à l'égard de la civilisation et du parler français. « On a en quelque sorte érigé la France comme un parangon de tous les agréments, et nos jeunes gens — voire même de jeunes princes — ont méconnu en conséquence leur propre pays et admiré par contre toutes les choses de France; ils ont non seulement discrédité leur patrie auprès des étrangers, mais aidé eux-mêmes à ce discrédit; leur inexpérience a pris, pour les mœurs et pour la langue allemandes, une répugnance qui leur est restée même quand ils eurent acquis de l'âge et de la raison[2]. » Thomasius, de même, sait que les Français sont « les habiles gens de notre époque, qui s'entendent à donner la vraie vie à

1. Cf. d'anciennes doléances à ce sujet dans MICHAEL PICCART. *Observationum historico-politicarum decades sex priores*. Nuremberg, 2^e éd., 1624, 3^e décade, livre X. Dès 1680, le *Mercure galant* donne assez fréquemment des nouvelles de Hanovre, où la cour suit décidément les modes françaises.

2. LEIBNIZ, *Unvorgreifliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache* (Collectanea etymologica), § 26.

toutes choses[1]. » Herder, de bonne heure attentif au phénomène qui lie aux milieux, aux types et aux formes de civilisation les littératures et les langues, énumère, dans le *Journal de son voyage en 1769*, les avantages que présente pour l'esprit un séjour en France ; il se rend très bien compte que cette langue française, dont il préconise l'étude immédiatement après la maternelle et avant le latin lui-même, se rattache à une modalité de culture intéressante à définir et à observer, « la nation française elle-même, ses mœurs, sa nature essentielle, son gouvernement, son état général ; avec quelles conséquences pour sa culture et sa littérature? en quoi consiste au juste celle-là? quelle en est l'histoire? et si elle mérite d'être le modèle de l'Europe? s'il est possible qu'elle le soit[2]? »

Ce qui, pour un homme de l'ampleur de connaissances d'un Herder, s'accompagnait d'un point d'interrogation, ne faisait pas doute pour des esprits moins rompus à la compréhension de formes diverses de culture. Il paraissait bien aux partisans de notre hégémonie que nul type de civilisation ne pouvait être comparé à celui que représentait la France du XVIII[e] siècle, et que cet état de la société — avec la langue qui en était la condition et le produit tout ensemble — devait être considéré comme le plus souhaitable de tous. Dans sa comédie *la Frivolité*, en 1753, Boissy met en scène un jeune

1. *Von der Nachahmung der Franzosen,* dans *Chr. Thomasius auserlesene und in deutsch noch niegedruckte Schriften.* Halle, 1705.

2. Herder, *Journal meiner Reise im Jahre 1769.* Cf. aussi, à la suite des *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1792), une lettre d'un correspondant (P) qui demande grâce pour la langue française par égard pour tout ce qu'elle représente de victoires sur la barbarie (éd. Suphan, t. XVIII, p. 320).

Suisse qui rend hommage à la France en ces termes :

Votre commerce et vos ouvrages
Nous ont polis, nous ont éclairés tous ;
Et pour vous vaincre un jour, dans tous vos avantages
Nous prenons des armes chez vous.
Votre idiome ailleurs fait du progrès sans cesse :
On le parle dans tout pays,
Comme celui de Rome et de la Grèce.
A Copenhague on le professe
Et jusqu'en Amérique il fait des beaux esprits.

ensuite une jeune Anglaise proclamait de même les vertus civilisatrices de la France :

J'étais venue en France apprendre expressément
La décence, le goût, la grâce et l'agrément
Pour les joindre à la force, où nous primons à Londres [1]...

Ces jolies qualités de la culture française, les Anglais cependant étaient plus tentés que les étrangers d'outre-Rhin de les ramener à de pures vanités, hochets de la convention et artifices de la mode. La primauté accordée à la culture française, pour la plupart d'entre eux, ne pouvait être que le fait d'une légèreté répréhensible, le résultat d'une séduction dangereuse et coupable. Sans doute, un Chesterfield ne manquait pas, dans ses *Lettres à son fils*, de citer les mœurs françaises comme favorables par excellence à l' « air honnête homme » et aux « manières nobles et aisées » ; le ton de la bonne compagnie lui semblant l'idéal où devait tendre l'éducation d'un jeune gentilhomme, il réfutait l'opinion des « froides nations septentrionales, » qui « généralement regardent les Français comme une nation siffleuse, chanteuse, danseuse et frivole » ; et il voudrait que son fils apprît leur langue assez bien « pour que les Français

1. L'un et l'autre d'ailleurs — signe des temps — croient constater le fléchissement des qualités particulières à cette civilisation.

disent qu'on croirait que c'est un Français[1]. » Sans doute, un Shaftesbury fait l'éloge de la *politesse* que le génie naturel de la nation française en particulier a conférée aux écrivains, moins soucieux de conserver leur liberté poétique que de « donner aux Muses leur taille convenable et les proportions qui leur étaient dues[2]. » Mais l'Angleterre n'est touchée que très superficiellement; ses couches profondes, puritaines et bourgeoises, ne sont guère affectées, et c'est d'elles que s'élève sans interruption le témoignage du dédain britannique pour cette culture française et cette langue qui n'ont pu obtenir la primauté que par leur frivolité même. Les *beaux esprits*, les gens brillants, bien élevés et polis de l'autre côté de la Manche[3], les vanités françaises si séduisantes pour « la partie féminine de notre population[4] », les « scènes étourdissantes et enchanteresses[5] » qu'un Anglais peut voir se dérouler à Paris durant le Carneval — tout cela n'entame point la forte et rigide défiance de ces insulaires. Ils ne sont même pas sûrs que les Français leur offrent vraiment le spectacle de ces qualités de politesse et d'amabilité qu'il est courant de vanter. « Ils ont, écrit l'un d'eux en 1752, tant de vanité et de suffisance que cela suffirait à détruire ou cacher à la vue des qualités même supérieures à celles que j'ai jamais pu leur trouver; et quant à leur bonne éducation (qui ne leur laisse pas grand'

1. Chesterfield's *Letters to his son*. London, 1774; t. I, p. 150 (1741), p. 210 (6 mars 1747); t. II, p. 58 (1750), etc.

2. Shaftesbury, *Characteristics of men, manners, opinions, times*. London, 1711. t. I, p. 218.

3. W. Bisset, *Plain English*. A Sermon preached at St-Mary-le-Bow, 27th of March 1704, for reformation of manners. P. 29 de la 5e édition.

4. *Spectator*, nº 45 (21 avril 1711).

5. Henry St-John à G. Selwyn, 11 janvier 1765. Dans John H. Jesse, *Selwyn and his Contemporaries*. London, 1843, t. I, p. 346.

chose de reste si on la leur enlève), je pense que nous en avons bien davantage, et de réelle, en Angleterre[1]. » Si bien qu'un voyageur britannique pouvait très bien, à la fin de l'Ancien Régime, remarquer que dans son pays, à l'inverse de ce qui se passait dans les autres[2], la culture française était en défaut : « les mœurs anglaises sont générales dans la province, dominent dans la capitale, et peuvent être trouvées, même à la Cour, dans toute leur pureté[3] » ; ou qu'un adversaire déterminé de la philosophie et du jacobinisme français rattachait délibérément, au temps de la résistance *tory*, notre supériorité tant vantée en tout ce qui concerne les raffinements de la vie à l'œuvre néfaste, à l'apostolat desséchant, à la propagande détestable qui lui semblaient le crime de la France[4].

## VIII

Une civilisation ainsi dépréciée, ramenée à « des arts d'adresse et d'insinuation », à une frivolité bavarde, à de la galanterie ou de la politesse de salon[5], ne pouvait s'exprimer en une langue supérieure. Mais pour beau-

1. Th. Scrope à G. Selwyn, 12 janvier 1752, *Our. cité*, t. I, p. 149.

2. Florence et Bologne sont gagnées de bonne heure, et la fin du XVIIIe siècle y marque une adhésion à peu près complète des cercles aristocratiques aux modes françaises. Cf. Vautier, *Voyage de France... de Séb. Locatelli*, p. XLIX.

3. Dr. Moore, *A view of Society and manners in France, etc.*, t. I, p. 288.

4. J. Robison, *Proofs of a Conspiracy against all the religions and governments of Europe* (1797), éd. Dublin, 1798, p. 8 de l'Introduction de la 5e édition.

5. Cabanès proteste en 1774 contre l'interprétation qui ramènerait la suprématie de la culture française à d'aussi médiocres apparences. « C'est à tort, écrit-il de Pologne à Roucher, qu'on a attribué cet effet à nos colifichets ; nos mœurs, nos lois nous mettent au-dessus de tous les autres pays. » (Lettre citée par A. Guillois, *le Salon de Mme Helvétius*. Paris, 1894, p. 52).

coup d'Anglais, le français étant l'idiome le plus généralement parlé, il y avait avantage à l'apprendre pour être dispensé de s'initier aux autres : et ainsi on contribuait, presque malgré soi, à son universalité, sans lui payer d'autre hommage que celui d'un utilitarisme prévoyant. « La première affaire d'un jeune homme est de se rendre parfait dans les formes d'éducation qu'il trouve en usage parmi son entourage, ou peut-être uniquement dans leurs formes d'habillement. Après cela, ce qu'il ambitionne le plus, c'est de parler aisément les langues de l'Europe, ou, pour abréger son travail autant qu'il est possible, d'acquérir du moins cette facilité dans le français [1]. » Car on sait très bien que la langue de ces voisins un peu dédaignés « est devenue presque la langue universelle de l'Europe ; leurs productions sont lues, traduites, approuvées ou critiquées partout ; les meilleurs livres d'autres nations sont traduits en français à leur tour ; les hommes les plus intelligents de tous les pays visitent ceux de ce pays, éprouvent le désir de faire connaissance avec leurs hommes célèbres et de leur communiquer leurs propres sentiments [2]. » Ces derniers ont même, au gré d'un Anglais, un talent tout spécial pour entretenir au delà des frontières des relations personnelles avec quiconque est capable de servir à l'expansion de leurs idées. « Les Français s'insinuent dans l'opinion des nations étrangères en ayant commerce avec presque tous les écrivains qui ont part à la diffusion des nouvelles [3]. » Et

1. *Dialogues sur les mœurs des Anglais et sur les voyages considérés comme faisant partie de l'éducation de la jeunesse*, trad. de l'anglais [par l'abbé Le Blanc]. Londres, 1765, p. 85.

2. *Letters to a young nobleman*. London, 1762, p. 188.

3. Richard Phelps à Lyttelton, 9 mars 1761. Dans *Memoirs and Correspondence of George, lord Lyttelton, from 1734 to 1773*. London, 1845, t. I, p. 562.

c'est ainsi, en faisant de l'échange des idées comme « un commerce dont la France tenait la banque, et sa langue en serait la monnaie[1] », que le rôle médiateur assumé par notre littérature a acquis de nouveaux clients à notre influence. « Anglais, la France vous a fait connaître de l'Europe[2]. » « Sans le secours de notre langue, les productions des talents anglais... ne resteraient-elles pas ensevelies dans leur terre natale[3] ? » Et, de même, « nous avons contribué beaucoup, et plus qu'aucune autre nation, au succès des bons livres qu'a produits l'Allemagne. Ce sont les Français qui ont fait la fortune du *Poème d'Abel* et des *Idylles* de Gessner. Notre langue étant beaucoup plus connue que la langue allemande, ces ouvrages ont été plus généralement lus dans la traduction que dans l'original[4]. » *Vires acquirit eundo*. Les pays dont la langue a moins de notoriété encore sont les clients naturels du français, auquel le latin, ancien truchement médiateur des recherches savantes, cède la place même dans le monde scientifique. « On a substitué le français au latin, dit à ce sujet un membre de l'Académie de Berlin, pour rendre l'usage de ces Mémoires plus étendu ; car les limites du pays latin se resserrent à vue d'œil, au lieu que la langue française est à peu près aujourd'hui dans le cas où était la langue grecque du temps de Cicéron : on l'apprend partout, on recherche avec empressement

1. Préface du *Journal étranger*, novembre 1756 (après la retraite de Fréron).

2. [Robinet] *Considérations sur l'état présent de la littérature en Europe*. Londres, 1762, chap. xv. Cf. une exhortation de Fréron aux Anglais. *Opuscules*, t. I, p. 342.

3. Conversation entre un Français et un Anglais. *Journal étranger*, juillet 1756, p. 103.

4. *Journal de politique et de littérature*, 5 janvier 1778, t. I, p. 42. Cf. une anecdote à l'appui de cette estimation du rôle dévolu au français dans R. Huchon, *Mrs. Montagu*, p. 67, note.

les livres écrits en français, on traduit en cette langue tous les bons ouvrages que l'Allemagne ou l'Angleterre produisent[1]. » C'est plus exactement, pour le français, une situation analogue à celle du latin durant le triomphe de l'humanisme, avec un empire plus étendu et surtout une matière plus vaste, puisqu'ici la science et la haute critique ne sont plus ses principales tributaires[2]. Comme pour le latin, aussi, il lui faut compter avec les résistances nationales : et plus d'une objection, plus d'une rébellion étaient pour le français dominateur ce qu'avaient été pour le latin tout puissant les *De vulgari eloquio* et les *Défense et illustration de la langue française.*

## IX

Il va sans dire que les raisons par lesquelles le XVIII[e] siècle expliquait l'universalité de la langue française se trouvaient à l'occasion groupées et condensées. Les pages qu'on vient de lire s'efforçaient de classer ces explications selon l'importance accordée à chacune par ceux qu'intéressait ce notable phénomène. Mais il y avait eu, bien avant Rivarol, des synthèses plus ou moins développées des principaux aspects de la question. Gibbon, qui avait publié en français son

1. FORMEY à l'Académie de Berlin. Dans Chr. BARTHOLMÈSS, *Histoire philosophique de l'Académie de Prusse depuis Leibniz jusqu'à Schelling, particulièrement sous Frédéric le Grand.* Paris, 1850, t. I, p. 172.

2. MONTESQUIEU écrit dans ce sens de Vienne, le 10 mai 1725 : « Notre langue y est si universelle qu'elle y est presque la seule chez les honnêtes gens et l'italien y est presque inutile. Je suis persuadé que le français gagnera tous les jours dans les pays étrangers : la communication des peuples y est si grande qu'ils ont absolument besoin d'une langue commune. » *Isographie*, citée par F. BRUNOT, *Revue de Paris* du 1[er] nov. 1906, p. 18.

*Essai sur l'étude de la littérature*, résume l'essentiel des conditions de faveur faites à notre langue, lorsqu'il écrit dans son *Autobiographie*: « Dans les temps modernes, la langue de la France a été répandue par le mérite de ses écrivains, les mœurs sociables de ses habitants, l'influence de la monarchie et l'exil des protestants[1]. » Dès 1710 environ, un Oratorien rassemblait la plupart de ces raisons, les « frivoles » comme les sérieuses; et comme il ne pouvait s'empêcher de constater à la fois « tant de condescendance pour la langue, jointe à tant d'aversion pour la nation », il invoquait de nombreux témoignages à l'appui d'une thèse dont la vérité ne s'était pas encore imposée[2].

Eberhard, auteur en 1784 d'une *Dissertation sur l'universalité de la langue française*[3], Rivarol et Schwab, lauréats, cette même année, de l'Académie prussienne, exposent d'une façon à peu près complète l'état de la question. Ces derniers, avec des qualités différentes, présentent en somme l'état dernier de ce problème européen pour le XVIII[e] siècle. « Il semble, a écrit à ce sujet Raynouard, que M. de Rivarol ait écrit pour sa propre gloire, et que M. Schwab n'ait écrit que pour la gloire du français. » Le brillant écrivain parisien y apportait en tout cas ses qualités habituelles de lucidité et de brillant; l'information, rejetée dans

1. *Autobiography*, éd. MURRAY, 1896, p. 176. *L'Essai sur l'étude de la littérature* est de 1761. Dans son numéro du 16 juin de cette année, le *Mercure britannique* publiait une lettre, adressée à l'auteur, dans laquelle un M. Mathy justifiait cet emploi du français par un auteur anglais.

2. R. P. GAICHIÈS, *Discours sur le progrès de la langue française*. Dans ses *Œuvres*, Paris, 1743, p. 234 et suivantes.

3. *Vermischte Schriften*, Halle, 1784, t. I. La perfection relative du français et l'avantage d'une culture antérieure et supérieure sont, à son gré, les causes principales de l'universalité. Il réduit expressément l'influence du Refuge au minimum.

les *Notes*, restait assurément médiocre et toute de seconde main, et la méthode était contestable. Le travail de l'Allemand, au contraire, valait plus par la solidité d'un plan méthodique et par les « Preuves et Eclaircissements[1] » dont il avait soin de munir son argumentation, que par les qualités de la forme et l'ingéniosité de l'expression. Il y a plus d'ignorance chez Rivarol, et moins d'adresse chez Schwab. Mais au fond, et quoi qu'il puisse sembler, les deux concurrents étaient d'accord lorsqu'ils passaient en revue les conditions physiques, politiques, sociales, littéraires qui avaient assuré l'hégémonie française et lorsqu'ils aboutissaient, l'un à proclamer que notre langue avait « une probité attachée à son génie », l'autre à constater qu'une *médiocrité dorée* faisait d'elle le truchement le plus général. « Sûre, sociable, raisonnable, ce n'est plus la langue française, c'est la langue humaine », affirmait Rivarol; et Schwab: « Il y a dans le goût français quelque chose qui s'accommode à celui de toutes les nations de l'Europe... mais tout l'avantage de ce goût ne consiste peut-être que dans une certaine médiocrité, seule qualité précisément qui fonde ses titres de recommandation auprès de toutes les nations et de toutes les classes. » Cette « médiocrité » — Schwab s'empressait de le remarquer — n'était pas du tout exclusive « de ce qui est parfait » : seulement une moindre « idiosyncrasie » offrait ici à une plus grande variété d'hommes un terrain d'entente et de rencontre.

Mais déjà, dans ces fanfares triomphales, une dissonance se perçoit. Bien qu'il se garde de répondre à la troisième question posée par l'Académie de Berlin,

1. Robelot a traduit le mémoire de Schwab : *Dissertation sur les causes de l'universalité de la langue française, et la durée vraisemblable de son empire.* Paris, 1803.

Rivarol se hasarde à écrire : « Les grands écrivains ont tout fait. Si notre France cessait d'en produire, la langue de Racine et de Voltaire deviendrait une langue morte ; et, si les Esquimaux nous offraient tout à coup douze écrivains du premier ordre, il faudrait bien que les regards de l'Europe se tournassent vers cette littérature des Esquimaux. » Schwab termine son mémoire sur la prévision (il ne veut pas la donner pour une prophétie) que d'autres langues polies se multiplieront en Europe, à mesure que se raffinera l'esprit de nouvelles nations. Le français perdrait son rang, si une nation voisine gagnait sur la France en importance politique, en culture ou en perfection linguistique, et surtout si la France s'appauvrissait en proportion.

Ailleurs, les appréhensions sont plus précises. Pour le futur ministre Roland, c'est à l'anglais des Etats-Unis qu'est prédite l'hégémonie [1]. Et les témoignages se font de plus en plus nombreux — à mesure que d'autres peuples s'éveillent à une plus haute dignité intellectuelle ou nationale — d'une hésitation, d'une incertitude, d'une inquiétude pour l'hégémonie du français, d'une préférence pour telle autre langue dont l'étoile se lève à l'horizon du monde [2]. Le tumulte de l'Empire et une expansion du français presque exclusivement appuyée sur la domination militaire, l'anglo-

1. Rolland de la Platière, *Aperçu des causes qui peuvent rendre une langue universelle, et observations sur celle des langues vivantes qui tend le plus à le devenir*. Ms. de l'Académie de Lyon, n° 151 du catal. Molinier, fol. 175. Il va sans dire que l'anglais d'Angleterre, et même l'allemand, sont déjà considérés comme des concurrents possibles du français ; cf. l'*Esprit des journaux*, fév. 1785.

2. Ch. de Villers, Considérations sur la prééminence des deux langues allemande et française. *Spectateur du Nord*, avril 1800, p. 19.

manie de la Restauration, le légitime crédit acquis par l'Allemagne dans diverses disciplines, l'américanisation progressive de la vie pratique, les susceptibilités toujours plus vives et plus nombreuses des peuples nouveaux, tout cela a constitué successivement, pour le prestige extérieur du français, des conditions dont l'ensemble n'a jamais été décidément favorable [1]. Le concours des compétitions, au XIX^e^ siècle, s'est trouvé si pressant et si tumultueux que Max Müller pouvait avec quelque raison prophétiser la prochaine mort des savants par *mezzofantiasis :* car il leur faudrait bientôt apprendre autant de langues que le cardinal Mezzofanti, qui en parlait une cinquantaine, sans compter les dialectes....

L'effort tenté récemment par les langues artificielles ne saurait être considéré comme la solution définitive; et même si l'esperanto justifiait son titre de langue auxiliaire internationale, s'il devenait le truchement pratique du commerce, du tourisme, de l'information, il resterait à souhaiter qu'un idiome auxiliaire vînt, à côté des divers parlers nationaux, servir de lien supérieur aux esprits sollicités par un certain européanisme. D'excellents juges admettent que le français

1. Cf. *Journal des Débats*, 5 janvier, 28 à 31 juillet 1804 : Universabilité de la langue française; l'ouvrage d'Allou, *Essai sur l'universalité de la langue française, ses causes, ses effets et les motifs qui pourront la rendre durable*. Paris et le Mans, 1828, et les compte-rendus de Raynouard, *Journal des Savants*, mai 1829, et d'un anonyme dans la *Revue française*, novembre 1828; Raimond Thomassy, De l'unité et de l'universalité de la langue française, *Revue française et étrangère*, mars 1837; C. Moncaut, Des destinées de la langue française l'*artiste*, 1^er^ fév. 1866; M. Pellisson, Un Allemand apologiste de la langue française (Schwab). *Merc. de France*, 1^er^ sept. 1906; les communications du *Congrès international pour l'extension et la culture de la langue française*. Paris, Bruxelles, Genève, 1906; le chapitre de M. F. Brunot sur l'histoire externe de la langue, dans Petit de Julleville, tome VI.

est, autant que jamais, désigné pour cet office [1]. Quelques-unes de ses vertus intrinsèques le signalent toujours, assurément, aux préférences des amis de la clarté et de l'ordre, et la liste des grands écrivains, loin d'être close, s'augmente de noms qui témoignent d'une souplesse insoupçonnée de la langue française. Le concours des circonstances favorables qui coopéraient, vers 1740, à lui assurer l'hégémonie ne se rencontrerait, il est vrai, que par un hasard comme il est parfaitement inutile d'en escompter un dans l'avenir. Cependant, il ne serait pas impossible de prévoir le retour d'une des conditions essentielles de cette primauté.

## X

Les réponses que le XVIII[e] siècle a données à la question n'ont pas suffisamment distingué entre les époques, ni surtout entre les pays où s'affirma la primauté de la langue française. Une diplomatie qui fait d'une langue un usage prédominant, des auteurs illustres qui s'en servent, l'ordre analytique observé par sa syntaxe, les nuances de son vocabulaire : ces conditions de succès sont à peu près seules à n'avoir guère varié de la fin du XVII[e] à la fin du XVIII[e] siècle. Au contraire, il est certain que des causes de prééminence qui n'étaient nullement accessoires, se sont trouvées changer d'un pays à l'autre. Pour un électeur de Brandebourg ou de Saxe, pour un roi de Dane-

1. Cf. J. Novicow, *L'expansion de la nationalité française; coup d'œil sur l'avenir*. Paris, 1903 (Voir surtout les chapitres VI à VIII) ; H. G. Wells, *Anticipations* (1901), trad. franç. Paris, 1904, chap. VII ; et, *passim*, les articles de J. Ernest-Charles dans la *Revue bleue* et le *Censeur*.

mark, la splendeur de Versailles, l'éclat du Roi Soleil avaient un incomparable attrait, une vertu singulière d'émulation et d'incitation. De même pour nombre de principicules allemands, traités de « cousins » par Louis XIV, et fort enclins à pratiquer à son égard les vertus déférentes des parents pauvres : chez leurs sujets, l'exemple de la « gallicomanie » venait de haut, et nobles, puis bourgeois, subissaient une sorte d'influence au second degré. Des alliances politiques jouèrent en Bavière et en Suède un rôle analogue, tandis que la traditionnel mercenariat militaire des Suisses faisait, de maint patricien bernois ou lucernois, un client obligé de la France. Versailles, en tout cela, préparait les voies à Paris.

C'était surtout Paris, en revanche, le Paris des « philosophes » et des gazettes, qui frayait un chemin à l'influence du français à l'heure où, dans plus d'un pays d'Europe, le despotisme voulut « s'éclairer », s'entourer de projets de constitution, se renseigner sur les institutions propices à la diffusion des lumières. De même, l'effort des gens de lettres polémistes et raisonneurs du XVIII[e] siècle, mettant en question une bonne partie du legs philosophique et politique de l'âge précédent, procura au français le meilleur de son succès dans les petits états italiens, et lui valut même son extension — assez faible d'ailleurs — dans une Espagne que n'avaient touchée que superficiellement, dans le monde de la Cour, la mode et la littérature françaises.

La mode, au contraire, le goût de la vie de salon et de l'élégance, furent les plus sûrs introducteurs du français à Vienne, où une sorte de concurrence le mettait en conflit à cet égard avec l'italien. La proscription religieuse, de son côté, et la place faite au

Refuge en Hollande, dans plusieurs pays d'Allemagne et à Londres dans quelque mesure, donnèrent à une minorité persécutée un rôle qui en fit l'alliée, quoi qu'elle en eût, du pouvoir qui l'avait contrainte à l'exil. Enfin des curiosités surtout intellectuelles chez des gens de lettres anglais, des soucis d'éducation et d'affinement chez des personnes de condition parvinrent à atténuer les répugnances qu'entretenaient, dans la majorité de la bourgeoisie britannique, les influences combinées du puritanisme et de la tradition nationale.

Il ne saurait donc être question d'une diffusion unilatérale de notre langue et d'un faisceau de causes qui se seraient manifestées de la même façon sur tous les points et dans le même temps : il y eut en réalité — et les explications données par le XVIII^e^ siècle y insistent insuffisamment — succession d'influences agissant dans le même sens, mais par d'autres moyens, sur des pays dont la culture était assez diverse et qui n'étaient pas préparés à éprouver de la même manière les raisons de prééminence que la langue française pouvait faire entrer en ligne.

## XI

Cependant, à considérer la série des idiomes qui, dans l'Occident moderne, se sont succédé comme « langues de culture commune » et ont paru, à tour de rôle, exprimer le mieux le fonds général d'*européanisme* qui persiste sous les particularités nationales, on se doute un peu d'une explication plus profonde encore que toutes celles que le XVIII^e^ siècle a données épisodiquement. Cette explication, c'est que depuis cette

aube de la Renaissance où se rompt le charme qui pesait sur l'individualisme[1], l'élite des diverses nations[2] a toujours tendu à se modeler sur celle qui paraissait le mieux représenter l'état de civilisation contenu en puissance dans ses propres dispositions. L'*homo europaeus* a eu, successivement, ses « types » dont le premier échantillon, et, par suite, le modèle, était fourni par des peuples différents. Il serait inexact de parler à ce sujet de *supériorité de culture :* qui déciderait entre des formes de civilisation aussi hétérogènes, aussi irréductibles que celles où aboutissait le fédéralisme italien, la centralisation française ou le parlementarisme anglais? Mais ce qui est certain, c'est que les prédilections secrètes d'une période déterminée provoquèrent, dans l'Occident moderne, une manière d'émulation qui fit regarder successivement, comme le prototype enviable de la culture européenne, le produit par excellence d'une des nationalités principales. Et, une fois admise plus ou moins explicitement cette primauté, comment la langue parlée par ce représentant des vertus ou des qualités du jour n'aurait-elle pas, du même coup, obtenu l'hégémonie?

C'est ainsi que nous devons considérer les quelques types d'humanité et de société qui apparaissent en un fort relief dans les quatre derniers siècles Le « parfait courtisan » issu de la société italienne s'impose d'abord aux aristocraties occidentales, et « la forme de courtisanerie plus convenable à un gentilhomme » leur arrive parée de grâces que la « langue italique » a d'abord

1. Cf. J. Burckhardt, *La civilisation en Italie*, trad. franç., t. I, p. 168 et suiv.

2. Il va sans dire que cette expression désigne exactement ici, non point les meilleurs, mais ceux qui ont, en quelque sorte, le pouvoir de se choisir leur vie.

définies[1]. On lui demandera, à ce premier-né des fils de l'Europe, d'être muni de « belle présence de personne et de visage », de savoir parler avec élégance, d'être lettré, artiste et musicien ; il doit être rompu aux exercices du corps et y apporter surtout « une certaine grâce, et comme l'on dit une propriété qui de prime face le rende agréable et aimable à toute personne qui le voit ». Il tiendra secrètes ses amours et se gardera de faire à tort et à travers des compliments au beau sexe, pour ne pas, « en baillant fausses louanges aux dames, montrer qu'elles n'en ont nulles vraies ». Volontiers cosmopolite, avec une tendance à cette excellence en toutes choses que la culture individuelle de la Renaissance italienne comporta souvent, l'homme supérieur du XVI^e^ siècle se préoccupe fort peu des choses religieuses ; un fond de paganisme lui sied parfaitement, et la vivacité plutôt que la noblesse du sang lui importe : on disserte longuement et sans parti pris, dans le *Cortegiano*, sur la part de la race et de l'hérédité dans la formation de cet idéal de la personnalité.

Au contraire, le vaste mouvement de contre-Réformation et de contre-Renaissance qui se manifeste dans la première moitié du XVII^e^ siècle, et qui s'accompagne d'une vive influence espagnole, n'a garde de laisser dans l'ombre la question de la dévotion et celle de la naissance, lorsque s'esquisse une nouvelle figure de parfait homme du monde. Aussi grave que le précédent était brillant, évitant « en tout d'être remarquable », « parlant comme le vulgaire mais pensant comme les sages », sentencieux et discret plutôt qu'artiste et causeur, celui-ci doit savoir qu' « être maître de soi est la plus grande seigneurie ». Il a un idéal fort différent

1. *Il libro del Cortigiano del Conte B. Castiglione.* Venise, 1528. Traduction française, Lyon, 1538.

de l'expansif et séduisant *uomo singolare* préconisé par l'italianisme. Il est aussi intraitable sur le point d'honneur que sur la foi, et ne se passe pas volontiers des lumières fournies par la sagesse des nations ou par la tradition religieuse. « Être saint » sans renoncer à exercer de l'ascendant et en s'étudiant à avoir « les manières sublimes », tel semble être le but suprême de la nouvelle mode de développement individuel avec laquelle marche de compagnie une diffusion fort accrue d'influences intellectuelles espagnoles[1].

Mais il se trouve qu'aux environs de 1660 l'ancien « courtisan » italien en est venu à se confondre avec le simple « galant homme », tandis que le récent « héros » espagnol ne diffère guère de « l'homme dévot ». Et l'un et l'autre sont insensiblement évincés, celui-là pour sa frivolité, celui-ci pour sa raideur, au profit de l' « honnête homme ». Il y a là une nouvelle façon de concevoir la bonne tenue d'un individu libre de se développer à son gré. « L'honnête homme... est plus éclairé que l'homme de bien, et il ne suit pas les seules lumières qui conduisent l'homme dévot. Il se laisse guider aussi aux clartés naturelles du bon sens et de l'équité, vers lesquelles il fait autant de réflexion que sur celles que la piété lui donne. C'est pourquoi sa vie est plus en dehors; sa science est plus étendue; et ses actions, de même que ses paroles, sont plus accommodées à quelque bienséance et à quelques civilités, par lesquelles il tâche de se rendre utile et agréable à tout le monde[2].... » Un élément social se mêle en effet assez vite à l'élaboration de ce nouveau type d'humanité, et

1. B. Gracian, *El Heroe* (Huesca, 1637), etc.

2. Sorbière, Lettre à Mlle de Razilly : caractères de quelques vertus (5 déc. 1659) dans ses *Relations, Lettres et Discours*. Paris, 1660, p. 320 et suiv.

la vertu elle-même est soumise à des convenances déterminées par la vie de société. Écoutons là-dessus le chevalier de Méré, le plus qualifié des théoriciens de l' « honnêteté » :

« Je ne vois rien de si beau que la noblesse du cœur et la hauteur de l'esprit; c'est de là que procède la parfaite honnêteté que je mets au-dessus de tout, et qui me semble à préférer, pour l'heur de la vie, à la possession d'un royaume. Ainsi, j'aime la vraie vertu comme je hais le vrai vice; mais, selon mon sens, pour être effectivement vertueux, au moins pour l'être de bonne grâce, il faut savoir pratiquer les bienséances, juger sainement de tout, et donner l'avantage aux excellentes choses par-dessus celles qui ne sont que médiocres[1]. »

C'est là un idéal de culture et d'équilibre qui s'impose peu à peu; l'ornement de l'esprit, l'exercice d'une intelligence qui ne se pique de rien d'une manière trop exclusive et trop spéciale, mais qui reste aussi ouverte que possible à toutes les manifestations intellectuelles, sont considérés comme la plus sûre condition du bonheur, car « les plaisirs sensuels sont grossiers, sujets au dégoût et pas trop à rechercher, à moins que ceux de l'esprit ne s'y mêlent »; « les honneurs, la beauté, la valeur, l'esprit, les richesses et la vertu même, tout cela n'est à désirer que pour se rendre la vie agréable ». Du savoir-vivre et du goût plutôt que de l'érudition, de l'ouverture d'esprit plutôt

1. Cf. ses *Discours*, ses *Conservations* avec le Maréchal de Clérambaud, et, parmi ses lettres, celles qu'il adresse à Mme de Lesdiguières et à Balzac. La Bruyère (chap. des *Jugements*) estime que « l'honnête homme tient le milieu entre l'habile homme et l'homme de bien »; mais déjà « la distance qu'il y a de l'honnête homme à l'habile homme s'affaiblit de jour à autre et est sur le point de disparaître ».

qu'un approfondissement intensif dans une seule direction, une culture sécularisée, mais laissant au spirituel son domaine nettement délimité, l'effort de la raison individuelle perpétuellement contrôlé par le contact avec les opinions collectives et moyennes : tel est ce type de l' « honnête homme » qui recevait en France sa réalisation la plus parfaite, que le théâtre de Molière et la raillerie des satiriques ou des moralistes ont protégé contre les empiétements et les retours offensifs de la frivole galanterie, de l'indiscrète dévotion, de la pédanterie encombrante. Comme il ne comportait aucune exclusion de caste ni de sexe, et que la bourgeoisie pouvait y prétendre aussi bien que l'aristocratie, il avait chance de séduire une Europe où les classes moyennes s'ouvraient aux curiosités de l'esprit et aux séductions de la vie civilisée. Quoi d'étonnant que la langue française, l'idiome né de ce type d'individualités, fût accueillie du même coup, partout où les conditions de la vie rendaient estimable et enviable l'extension de cette « honnêteté », que les orthodoxies et les puritanismes s'ingéniaient à décrier, mais qui, pendant longtemps, devait être le pôle de la civilisation européenne[1] ?

Cette figure risquait fort d'être anémiée et déformée par l'excessif développement de la vie de salon, par l'envahissement du conventionalisme social : l'esprit de société, qui ne devait être qu'un correctif et un contrepoids apporté à l'individualisme, avait chance d'étouffer le sens personnel et la spontanéité du moi. D'autre

1. Il est juste d'observer que les modernes historiens étrangers de la civilisation ne se refusent nullement à rendre hommage à la vertu civilisatrice de cette conception, et partant de l'influence française. Cf. S. STEINHAUSEN, *Geschichte der deutschen Kultur*. Leipzig, Wien, 1904, chap. x.

part, l'honnête homme n'avait guère souci de la chose publique et ne se reconnaissait pas de recours, s'il jugeait que les affaires de l'Etat allaient mal. Aussi, tandis que le concept de « l'honnête homme » glisse peu à peu au frivole marquis, au méprisable chevalier dont l'Europe se gausse, un nouveau modèle tend à s'imposer à l'imitation de ces classes bourgeoises, devenues dans une grande partie de l'Occident l'élément vital des sociétés : et c'est l'Angleterre qui a surtout contribué à l'élaborer. Longtemps, la France s'est étonnée de l'humeur « raisonneuse » de ses voisins britanniques, et l'inconstance de leurs affections politiques lui est apparue comme l'indice de la plus fâcheuse versatilité : la première moitié du XVIII^e^ siècle n'est pas écoulée que déjà l'Anglais « philosophe », aux manières plus graves, aux propos plus rares, grand connaisseur en fait de politique, de sociologie, de législation, s'offre comme un modèle à plusieurs nations du continent ; l'anglomanie se déchaîne comme jadis avait sévi l'italianisme. Si la langue française, dans la seconde moitié du siècle, ne perd pas encore de terrain, c'est parce qu'elle bénéficie de la situation acquise ; c'est aussi parce que cet idiome contribue, à ce moment, à la diffusion d'idées réformistes dont le point de départ est bien souvent en Angleterre, et parce que l'ancien honnête homme, lorsqu'il ne dégénère pas en une vulgaire poupée de salon, s'est modifié en se modelant quelque peu sur le grave Anglais, aussi doué d'*esprit public* qu'il paraissait mal fait pour comprendre l'*esprit de société*.

Il y avait, chez l'ancien « honnête homme », une autre lacune encore : sa formation laissait aussi peu de place que possible à ce qu'on pourrait appeler les « états d'âme spontanés », aussi bien les abandons ingénus de la vie familière que les extases sans con-

trainte de l'amour ou de l'enthousiasme. C'est là ce que l'Allemand sembla offrir, d'abord assez épisodiquement vers 1775, — car une sorte de repliement sur eux-mêmes des principaux pays d'Europe se produit à cette époque — ensuite, plus longuement, après 1815, lorsque le mouvement de « restauration » tenté par l'Europe s'accompagna pendant une dizaine d'années d'une série de phénomènes propices à toutes les libertés d'allures que la Germanie avait semblé offrir. Mais déjà s'entrecroisent alors et s'enchevêtrent, pour ne guère se démêler durant tout le XIX^e^ siècle, les influences et les actions les plus diverses. Il ne saurait être question d'assigner une primauté absolue à aucune des langues européennes, pas plus qu'il ne serait possible de déterminer un type dominant de culture qui prévaille d'une façon très durable. Le français conserve quelques-unes de ses prérogatives antérieuremeut acquises ; mais l'anglais s'impose comme langue commerciale et « coloniale », en attendant que l'allemand se mesure avec lui sur le même terrain, après avoir été surtout, dans la seconde moitié du siècle, le complément de la culture musicale, l'idiome des sciences spéciales et des disciplines fortement techniques : et qui sait enfin si l'*anglais* ne signifie pas, pour beaucoup d'Européens, l'*américain*, avec tout ce que les exemples proposés par les modernes Etats-Unis comportent d'énergie un peu brutale, de vie intense aimée pour l'effort autant que pour le résultat, et de chasse infatigable à la fortune ?

## XII

S'il est vrai que, dans toute influence exercée et dans tout prestige subi, il y a une question d'*imitation* qui

implique l'existence de deux termes nécessaires, un modèle offrant certaines particularités jugées enviables, et une disposition latente, chez ses imitateurs, à réaliser quelques-uns de ses traits, on peut se demander, en somme, si les destinées futures de la langue française ne sont pas liées à un petit nombre de conditions assez simples. La civilisation moderne — l'épithète d'européenne ne suffit plus à la contenir — a-t-elle chance de traverser sans s'y adapter trop étroitement et trop strictement le régime d'intense développement économique et d'extrême spécialisation scientifique qui s'impose à elle actuellement ? Et, pour les existences individuelles qui ne sont pas trop filles de la nécessité et qui ont encore le libre choix de leurs directions, pour les loisirs même des hommes « de métier » et des femmes « d'intérieur », peut-on supposer que « l'honnêteté », telle que l'entendait le XVII^e^ siècle, doive garder un prestige que lui disputent si âprement les sports et la spécialité séduisante des « arts d'agrément » ? En ce cas, il n'est point impossible que le français résiste à l'importance qu'ont prise des idiomes rivaux : notre pays, mieux qu'aucun autre, semble hospitalier à l'idéal d'humaine culture, de développement varié, de curiosité et de communication raisonnables qui s'affirme chez l' « honnête homme ». Sans doute, les temps modernes ne lient plus aussi étroitement tel type d'existence supérieure à telle nationalité, et la variété est de plus en plus grande dans l'intérieur de chacun des principaux groupes du genre humain. Cependant, il y a chez nous sur ce point une tradition qui n'a jamais été interrompue, et le rattachement du présent au passé serait, ici, particulièrement aisé. Or, rien n'est plus légitime que de supposer qu'une forte reprise de l'extension du français serait liée à cette phase de la civilisation moderne.

# YOUNG ET SES « NUITS » EN FRANCE

Quelques pages pénétrantes de J. Texte [1] ; un demi-chapitre soigneux d'une thèse récente [2] ; les mentions rapides de divers historiens de la littérature française : n'est-il pas équitable d'accorder davantage à la fortune d'un des poètes étrangers qui ont le plus contribué à initier notre XVIII^e^ siècle à des nouveautés fécondes ? Les *Nuits* d'Young n'ont point suscité directement de chefs-d'œuvre chez nous. Elles ont, en revanche, avivé les sources du lyrisme supérieur et longuement alimenté cette mélancolie, cette rêverie attristée sur la destinée humaine d'où sortiront tant de poèmes émouvants. Elles ont aidé à rapprocher de la littérature quelques préoccupations, quelques idées, quelques sentiments réservés d'ordinaire aux heures de pieuse retraite ou d'édification religieuse, et qui, la prédication terminée, le livre de piété fermé, n'avaient guère accès dans les « belles-lettres » et dans le cours séculier des pensées. Ne disons pas qu'elles ont créé des états d'âme nouveaux : en enlevant à la méditation chrétienne ou à la poésie uniquement didactique des thèmes et des motifs qu'elles attribuaient désormais à une inspiration plus personnelle, en conférant à la rêverie élégiaque une dignité imprévue, les *Nuits*

1. *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*. Paris, 1895.
2. W. Thomas, *Le poète Edward Young*. Paris, 1901.

ont surtout servi à opérer une de ces transpositions comme le développement des littératures, la progressive différenciation des esprits les exigent. Les premiers poèmes de Lamartine et de V. Hugo rappelaient à des critiques de 1823 la manière du poète anglais [1] : c'était, à côté de quelque méprise, reconnaître assez justement, d'Young au romantisme débutant, l'immanence d'une lointaine hérédité.

## I

Ce n'est cependant pas à titre de poète lyrique que l'auteur des *Nuits* fut présenté tout d'abord au public français. La Place insère au, 7e volume de son *Théâtre anglais*, une traduction de la tragédie de *Busiris* [2], et écrit dans la *Préface* : « Les noms d'Addison, de Steele et de Congreve sont depuis longtemps connus en France ; c'est au lecteur à décider si ceux de Hughes, de Young et de Southern méritaient de l'être. » Ce n'est qu'assez longtemps après, et par des voies détournées, que le nom du poète anglais allait revenir se placer sous les yeux de lecteurs français, avec d'autres prédicats cette fois.

Le *Journal étranger* donna en tête de son numéro d'avril 1758 une traduction du poème de Zachariae, la *Nuit*, qui contenait une invocation à Young bien propre à piquer la curiosité de lecteurs ignorants, et une apostrophe à son traducteur allemand assez engageante

1. Cf. *Ann. de la litt. et des arts*, t. XIII, p. 44 ; Stendhal, *Lettres à ses amis*, t. I, p. 222.

2. *Théâtre anglais*, t. VII. Londres, 1749, p. 151. Suivant le procédé adopté par La Place, les cinq actes de l'original sont en partie traduits, en partie analysés.

pour des émules français [1]. « Respectable vieillard, à qui tous les mystères ténébreux sont si familiers, et qui les as chantés d'une manière si inimitable et suivant les accents de la mélancolie britannique : c'est à ton honneur, divin Young, que ma Muse nocturne, inspirée par tes accords sublimes, a eu la témérité de chanter après toi. Ecoute-moi aussi, Ebert, toi qui nous as conduit le premier dans l'assemblée des chantres britanniques [2] ; toi à qui la Germanie doit la connaissance des merveilles poétiques répandues dans les ouvrages de Young. Tu pouvais seul comprendre et sentir les beautés de ses chants élevés. La nuit obscure a souvent vu ce grand poète, livré à son enthousiasme, marcher au travers des étoiles. En rendant les poésies immortelles de Young dans une autre langue, tu n'as pas été moins inspiré ni moins applaudi.... » Et, dans le cours du poème, Zachariae, s'adressant à la « Nuit sacrée », lui disait encore : « C'est à ta puissante influence que nous devons les chants harmonieux de Young, auxquels les saints habitants du ciel ont applaudi du haut des créneaux de saphir de l'Empirée. »

Peut-être était-ce par allusion à ce témoignage venu d'Allemagne que le comte de Bissy, dans ce même *Journal étranger*, rappelait à quatre ans de là le succès d'Young, non seulement dans son pays, mais en Allemagne, alors que rien d'analogue ne s'était encore vu en France. « Nous n'avons pas de ces ouvrages remplis d'idées grandes, mais sombres, tristes, et cependant délicieuses ; de ces ouvrages qui laissent après eux une impression de mélancolie qui nous précipite dans les

1. *Journal étranger*, avril 1758, p. 4.

2. Ebert, par diverses traductions parues de 1749 à 1777, a fait connaître en Allemagne la poésie anglaise. C'est en 1751 qu'il entreprend la publication de ses traductions d'Young.

profondeurs de la méditation : ce n'est ni au goût ni aux mœurs de notre nation, mais uniquement au procédé de nos écrivains qu'il faut s'en prendre. L'âme de nos auteurs est, pour ainsi dire, toute au dehors ; plus dissipés, moins solitaires que les auteurs anglais, ils habitent trop avec les hommes [1].... »

Mme de Staël, un demi-siècle plus tard, n'expliquera pas autrement la spontanéité et la ferveur d'inspiration qu'elle attribue aux poètes allemands. Mais pour l'instant, c'est la tristesse continue de pareils vers qu'il importe de faire accepter, et Bissy ne manque pas de s'y employer. « Le genre triste est le seul qui convienne aux grands objets, et les grands objets sont les seuls qui conviennent aux hommes. On ne peut parler gaîment du temps, de l'espace, de l'éternité, de l'immensité, de Dieu. Toutes ces grandes idées ne peuvent se rendre qu'avec des couleurs un peu sombres ; le son même des mots qui les rappellent excite en nous une sorte de terreur et de frémissement involontaire, avant que la réflexion nous ait appris à trembler et à nous soumettre. Il en est de même des tableaux que M. Young trace du malheur, des faiblesses, de la misère et des contradictions de la nature humaine. Ces objets sont grands en eux-mêmes, et bien intéressants, par le rapport qu'ils ont avec nous.... »

La légitimité même d'une poésie uniquement occupée de « grands objets » et dérivant de cette application une monotonie d'accent inévitable et grandiose : tel est le point vif de cette apologie. Ce n'est pas que la poésie française se trouvât entièrement deshabituée des contemplations graves : il n'y avait pas si longtemps que le poème de Louis Racine, *la Religion*, avait tenté

1. Lettre de M. le comte de Bissy à M. l'abbé Arnaud. *Journ. étranger*, février 1762.

de mettre en vers une argumentation analogue à celle de Pascal pour démontrer que le christianisme était nécessaire, rationnel et aimable [1]. Les thèses optimistes du déisme anglais, le « tout est bien » de Pope et de l'*Essai sur l'homme*, avaient suscité — surtout après le tremblement de terre de Lisbonne — plus d'une objection poétique. L'antique *debemur morti nos nostraque* n'avait pas cessé d'ailleurs d'inspirer les versificateurs. Sans remonter jusqu'aux *Trois façons de penser sur la mort*, sorte de triptyque dont Chaulieu avait en trois fois dessiné les panneaux contrariés, les *Tombeaux* et le *Temple de la mort* de Feutry, l'ode de Dorat sur le *Malheur* témoignent, dans ces années du milieu du siècle, d'une sourde propension à la rêverie sombre [2], à peine corrigée par une foi de commande dans les réparations de l'au delà.

> Exister c'est périr, c'est mourir que de vivre !
> Ce n'est partout que mort, et partout que néant.
> Tout passe, et tel qu'un trait que l'œil a peine à suivre,
> L'univers tout entier suit la loi du torrent.
> Le temps même, le temps passera comme un sable [3].

Mais ces poèmes avaient, le plus souvent, un caractère gnomique, abstrait et objectif qui semblait laisser le poète comme extérieur et presque indifférent aux raisons de mélancolie qu'il énumérait. L. Racine, si fier de renoncer, dans la *Religion*, « aux beautés brillantes de la fiction » recevait d'un « amateur de belles-lettres » le conseil d'animer ses développements

1. Publiée en 1742, la *Religion* est dès 1737 soumise en manuscrit à J.-B. Rousseau.

2. Cf. à titre d'indication, les chansons désabusées de Mme de Boufflers en 1750 dans Maugras, *Dernières années du roi Stanislas*. Paris, 1906, p. 13.

3. Anonyme. « Ode sur le Temps », *Mercure de France*, août 1746, p. 20.

par « plus de chaleur, plus de figures et des tableaux plus frappants [1] ». Or combien ce recours aux procédés de l'ancienne poétique était moins efficace qu'un pas en avant, la personnalité du poète intéressée davantage [2] au développement des pensées, l'émotion subjective diffuse à travers la philosophie et les maximes religieuses trop impersonnelles jusque-là !

## II

Rien de surprenant pour la France que ce fût d'Angleterre que vînt cette nouveauté. Le sérieux un peu sombre de la littérature anglaise était une sorte de lieu commun pour quiconque initiait le public français à quelque partie du patrimoine poétique de nos voisins d'outre-Manche, et la récente découverte de l'*humour* britannique renforçait cette notion plutôt qu'elle ne l'atténuait. Tout dernièrement encore, l'abbé Yart, au quatrième volume de son *Idée de la poésie anglaise* [3], avait insisté sur ce caractère d'inaltérable et profonde gravité. « Autant que le caractère de notre nation est léger, gai, sociable, aimable; autant, en général, celui des Anglais est opiniâtre, sombre, sauvage, inégal. A en juger par leur poésie, espèce d'ouvrage qui caractérise sûrement une nation, ils nourrissent leur mélancolie de pensées lugubres; Shakespeare dans ses tragédies, Gay dans ses fables, Parnell dans ses odes, etc. occupent l'imagination de leurs concitoyens de fossoyeurs, de cadavres, de morts ; leurs Muses ressemblent à ces ombres, qui ne se plaisent qu'à errer sur les

1. *Conseils à M. Racine sur son poème de la Religion*, in-8 de 14 pages.
2. Elle se manifeste surtout dans les quatre premières des *Nuits*.
3. *Idée de la poésie anglaise*. Paris, 1753, t. IV, p. 241.

tombeaux. Je laisse aux physiciens le soin de chercher dans le climat de ces insulaires, dans leur air froid et humide, dans les vapeurs du charbon de terre, la source de cette humeur atrabilaire, qui fait quelquefois leurs plus grands plaisirs : mais il me semble que leurs poètes, au lieu d'entretenir ces imaginations funestes, devraient prendre leur vol dans les airs au-dessus des vapeurs, respirer dans un ciel plus pur, et y transporter avec eux leurs contemporains. A quoi donc servent les poètes dans une nation, si ce n'est à la corriger, à la consoler, à la divertir? C'est surtout en Angleterre qu'ils doivent guérir les maladies de l'âme et la purger, suivant l'expression singulière d'Aristote. »

Sans doute parce que la poésie d'Young lui semblait rentrer trop décidément dans cette catégorie d'ouvrages propres à entretenir, en même temps que les vapeurs du charbon de terre, la sombre humeur des insulaires, le bon abbé était resté muet sur les *Nuits* : ou bien ses huit volumes, avec leurs classifications très strictes et leurs cloisons étanches entre les genres, n'avaient-ils pas de compartiment disponible pour une œuvre qui ne rentrait exactement, ni dans les élégies, ni dans les odes, ni dans les épitaphes? Le nom d'Young ne figurait pas non plus dans le *Choix de différents morceaux de poésie traduits de l'anglais*, qu'un certain Trochereau publiait l'année même où l'abbé Yart donnait le début du sien, et qui était favorablement accueilli [1]. En sorte, nous l'avons vu, que par un détour assez rare à cette époque, et suivant un itinéraire que les renommées littéraires suivaient plutôt en sens inverse, c'est par le canal de l'Allemagne que cette nouvelle gloire littéraire de l'Angleterre était révélée

1. Paris, 1749. Cf. le *Journal des Savants* de septembre 1749, p. 604.

au public français. En juin 1762, le *Journal étranger* ne manque pas, en tête d'un article sur les *Solitudes* de Cronegk, de rappeler le souvenir du poète anglais. « O Young! il n'appartient qu'à toi de t'élever au sentiment de la grandeur et de la dignité de l'homme par le sentiment même de tes malheurs et de tes faiblesses... »

Bissy, en témoignage de la grandeur méditative d'Young, avait donné une traduction en prose de la première *Nuit*; la seconde ne vint qu'un peu plus tard, dans la *Gazette littéraire de l'Europe*[1]. Mais, dès 1760, un anonyme avait publié des *Pensées anglaises sur divers sujets de religion et de morale*[2] : et c'étaient, répartis sous dix-sept chapitres, une série d'extraits des *Nuits*, que l'on jugea intéressants par leur force et leur « sombre », mais que l'*Année littéraire* eût aimé voir émonder encore davantage. « Si le traducteur avait eu un peu plus de goût, il aurait retranché quelques pensées qui par leur bassesse, quelquefois même par leur ridicule, déparent ce recueil. Le goût n'est pas ce qui distingue les écrivains anglais en général, et le mérite d'un interprète, qui fait passer leurs écrits dans notre langue, est de les dépouiller de tout ce qui peut blesser notre délicatesse. Ces taches, au reste, n'empêchent pas que les gens de lettres ne désirent qu'on traduise tous les ouvrages du Dr Young. Ils en tireraient parti, comme M. de Voltaire, qui sait l'anglais, a profité en habile homme pour ses histoires morales de celles qu'il a lues et bien lues dans cette langue[3]. »

1. Tome II, 3e trimestre de 1764, p. 101.
2. Amsterdam, 1760.
3. *Année littéraire*, 1762, t. VII, p. 45. Cette même année, Palissot envoyant au duc de Choiseul sa réimpression des *Philosophes*, avouait que son but était « de corriger le caractère de la nation, altéré par l'habitude des rêveries philosophiques et par une tournure anglaise qui, n'étant pas naturelle à notre sol, ne peut y produire que des monstres ».

La question des droits respectifs du génie et du goût, qui, au fond, divise la critique durant la seconde moitié du XVIII[e] siècle — et au delà — se pose donc de bonne heure pour Young. Mais ce sont là chicanes qui intéressent les seuls beaux esprits. Le public semble vite séduit par l'accent nouveau de cette œuvre, si différente des petits vers frivoles, plus émouvante aussi que les exposés didactiques des apologétistes. « Les *Pensées nocturnes* du D[r] Young ont fait connaître avantageusement ici son génie poétique. Le coloris sombre et mâle de cet ouvrage élève et pénètre l'âme[1]. »

De bonne heure aussi, la troupe des imitateurs s'était mise à l'ouvrage. Feutry, dans plusieurs de ses poèmes[2], reprenait sous une forme assez monotone le thème amer qu'il avait d'ailleurs précocement entamé :

> Tout n'est qu'illusion d'illusions suivie,
> Et ce n'est qu'à la mort que commence la vie...

Fontaine-Malherbe publiait en 1766 son poème *De la rapidité de la vie*, que l'Académie française couronnait. Baculard d'Arnaud alimentait sa théorie du « sombre » à la source ouverte par Young : le premier *Discours préliminaire* du *Comte de Comminge* signale cette « première magie du pittoresque » dont l'art se sert trop peu. « Qu'on lise, écrit Baculard, l'*Enfer* du Dante, le *Paradis perdu* de Milton, les *Nuits* du D[r] Young, et l'on sentira combien cette branche du pathétique a d'empire sur tous les hommes. Fut-on jamais autant affecté d'une prairie émaillée de fleurs, d'un jardin somptueux, d'un palais moderne, que

1. *Journal des Savants*, nov. 1762, p. 759.

2. Le *Temple de la Mort* (1753), les *Tombeaux* (1755), les *Ruines* (1767) se trouvent recueillis dans les *Opuscules poétiques et philologiques*. La Haye, 1771. On sait que Feutry se pendit, en mars 1789, dans un accès de démence.

d'une perspective sauvage, d'une forêt silencieuse, d'un bâtiment sur lequel les années semblent accumulées? Je voudrais bien que nos métaphysiciens se donnassent la peine d'éclairer la cause de ce sentiment qui nous maîtrise, nous emporte, nous ramène à ces débris de monuments antiques, de tombeaux, etc.[1] » Et il semblait bien aux contemporains que cette volupté du noir fût servie à souhait par les tombes, les croix, les ossements qui figurent dans le drame d'Arnaud. « Il vous dégoûterait du caveau », disait de lui la princesse de Beauvau : rare mérite, au gré de beaucoup, que d'y faire ainsi pénétrer! L'*Almanach des Muses* pour 1769, ayant publié l'*Épître à Ariste* de Baculard,

> Ariste, je t'écris dans un de ces instants
> Où l'âme languissante, affligée et flétrie,
> Repousse avec dégoût la coupe de la vie
> Et demande à quitter des liens trop pesants...

ajoute ces réflexions : « On reconnaît dans cette belle Épître l'auteur du drame de Comminge, l'Young français. Ce sont là de ces sentiments profonds et de ces beautés fortes que les gens de goût désirent de trouver plus souvent dans ce recueil. »

Un autre écrivain de deuxième ordre — mais bien représentatif de cette seconde moitié du XVIII[e] siècle, avec ses contrastes, ses inquiétudes, ses pressentiments — le futur « dramaturge » Seb. Mercier, goûte pareillement la mélancolie et le lugubre du poète anglais. Il ne va pas tarder à porter un témoignage de son admiration ; il vit d'ailleurs dans une liaison particulière avec l'homme qui s'occupe, en ce moment, de populariser Young en France et d'étendre à l'ensemble des *Nuits*, comme l'avait souhaité plus d'un critique, le bénéfice de la traduction.

1. P. VII de la quatrième édition, Paris, 1768.

La version à laquelle Letourneur a attaché son nom[1] paraît, en effet, en 1769. L'approbation de Remond de Sainte-Albine, datée du 15 mars, rend hommage à « l'importance des leçons données au genre humain par ce chantre éloquent de la vertu; son noble enthousiasme pour la dignité de notre être et pour la grandeur de nos destinées; la vigueur et les touches fières qui caractérisent son pinceau.... C'est donc augmenter nos richesses philosophiques et littéraires que de faire passer dans notre langue les ouvrages d'un auteur dont le nom doit être cher aux partisans de la saine morale, ainsi qu'aux amateurs de la haute poésie... » Le privilège, du 12 avril, est enregistré le 17, et l'ouvrage paraît, en deux volumes in-8, chez Lejay, rue Saint-Jacques. On peut dire que ces deux volumes, qui occupent aujourd'hui à demeure les boîtes des bouquinistes, ont, à leur date, créé des « valeurs » nouvelles en France.

En tête du premier tome, une gravure de Mercier représentait *Young offrant son livre à l'Eternel*; *Young enterrant sa fille* lui faisait pendant au seuil du second. Décor sinistre sous un ciel lugubre; une lune blafarde, de sombres nuages au-dessus d'une ruine, d'une tombe, d'un monument funéraire; ici, le poète debout, tête nue, tenant d'une main sa lyre et présentant de l'autre son livre à la divinité; là, le père épouvanté contemplant une dernière fois, à la lueur d'une lanterne sourde, le pâle visage de la morte. Il y avait, dans la tournure

1. Cf., au sujet de ses collaborateurs, une indication des *Mém. secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres*, t. XV. Londres, 1784, p. 113, à la date du 7 avril 1780 : « On a oublié de faire mention de la perte de M. le chevalier de Jaucourt, mort le 3 février dernier.... Il possédait plusieurs langues, surtout l'anglaise, et a beaucoup aidé de ses conseils M. Letourneur pour sa traduction des *Nuits* de Young. »

mélodramatique donnée par le graveur à ces deux sujets, l'indication même de l'allure qu'allait prendre décidément chez nous l'influence d'Young. Le *Discours préliminaire* de Letourneur y insistait de son côté. « Dégoûté du monde et de la vie, privé tout à coup de tout ce qu'il avait de plus cher, c'est alors que, pour ainsi dire, il descendit vivant dans la tombe de ses amis, s'ensevelit avec eux, et tirant le rideau entre le monde et lui, il ne chercha plus ses consolations que dans cet avenir où l'homme triste et malheureux se plaît à se réfugier.... Semblable à ces lampes sépulcrales, son génie brûla dix années sur les tombeaux de ses amis. Enfin, à force de répandre ses regrets dans ses *Nuits*, leur amertume s'adoucit ; il vécut plus tranquille, et même il vécut longtemps depuis. On peut s'étonner qu'un chagrin si actif et si profond n'ait pas abrégé ses jours. Comment cette imagination brûlante dont la sombre tristesse avait concentré les feux, et qui a pénétré ses écrits d'une flamme qui allume encore l'imagination de tout lecteur sensible; comment, dis-je, cette fièvre continue de la douleur et de l'enthousiasme n'a-t-elle pas, en peu d'années, fatigué, desséché ses organes et dévoré sa vie? Enfin la mort qu'il avait tant invoquée arriva.... » Le croirait-on? Le biographe signalait pourtant quelques clartés dans une mélancolie qui, « pour être si profonde, ne laissait pas d'être douce » : « il institua une assemblée et un jeu de boule dans sa paroisse, où il allait souvent exciter lui-même la gaieté des joueurs ».

« Pascal, disait Letourneur, est celui de nos auteurs dont le génie me paraît avoir eu le plus de rapport avec celui d'Young pour l'énergie, la profondeur, les idées du même ordre et le même tour d'imagination. » Et la manière dont il retraçait la carrière du poète anglais

jusqu'à son triple deuil, l'imagination vive et brûlante qu'il lui reconnaissait, le procédé de composition qu'il attribuait à Young, qui « traçait toutes ses pensées dans l'ordre où elles naissaient, exprimait tout ce qu'il sentait, et l'exprimait autant de fois que le même sentiment renaissait, sans beaucoup s'embarrasser de ses lecteurs » : tout cela tendait bien à donner au public français l'impression d'une sorte de Pascal poète, anglais et père de famille. Letourneur insistait d'autre part sur la liberté d'inspiration — à peine expiée par quelques défauts — avec laquelle Young avait laissé parler son âme « exaltée par la douleur » ; il donnait, dans son *Discours préliminaire* lui-même, une traduction de ces *Conjectures sur la composition originale* où l'écrivain anglais avait raillé l'imitation en littérature et proclamé les droits de la libre individualité. « Si les Anglais, concluait Letourneur, s'égarent souvent par trop de licence et de témérité, les Français pourraient bien être accusés quelquefois de lâcheté dans le champ du génie ; souvent ils étouffent leur talent à force de goût et de servitude.... »

L'intention de ce traducteur ayant été « de tirer de l'Young anglais un Young français qui pût plaire à sa nation, et qu'on pût lire avec intérêt sans songer s'il est original ou copie », ce n'est pas la stricte exactitude qu'on est en droit de demander à sa version. Il a voulu faire des *Nuits* ce que Gérard de Nerval, à soixante ans de là, entreprendra pour *Faust :* rendre accessible à un goût prévenu une œuvre étrangère dont une restitution intégrale eût risqué de rendre impossible l'acclimatation chez nous. De pareilles tentatives ne vont pas sans de grandes infidélités, auxquelles nous rendent peut-être trop sensibles à présent une quarantaine d'années d'étroit scrupule ; elles ont cependant leur

utilité, leur difficulté et leur importance. Les « belles infidèles » que Letourneur présentait au public français négligeaient « un ou deux morceaux... qui ne sont que les déclamations d'un protestant contre le Pape, quelques autres vers épars où il annonce froidement les sujets qu'il va traiter, et deux vers fanatiques qui ont échappé à l'âme bienfaisante de l'auteur ». Le traducteur rejetait à la fin de chaque *Nuit* les passages relevant de la théologie; il assortissait les fragments qui pouvaient former des ensembles: des neuf *Nuits* de l'original, il en faisait ainsi vingt-quatre. Quant au style de sa traduction, la confrontation suivante en fera voir les défauts et les qualités relatives :

Tired Nature's sweet restorer, balmy Sleep !
He, like the world, his ready visit pays
Where fortune smiles : the wretched he forsakes :
Swift on his downy pinions flies from woe,
And lights on lids unsullied with a tear.
From short (as usual) and disturbed repose
I wake : how happy they who wake no more !
Yet that were vain, if dreams infest the grave.
I wake, emerging from a sea of dreams
Tumultuous ; where my wreck'd desponding thought
From wave to wave of fancied misery
At random drove, her helm of reason lost :
Though now restored, 'tis only change of pain,
(A bitter change !) severer for severe.
The day too short for my distress ; and night,
E'en in the zenith of her dark domain,
Is sunshine to the colour of my fate.

Trad. de Bissy.

Sommeil ! doux restaurateur de la nature épuisée, semblable aux hommes corrompus, tu visites ceux que la fortune caresse; tu fuis les malheureux : ton aile légère s'éloigne de l'infortune et ne s'abat que sur des paupières qui ne sont jamais trempées de larmes.

Après un repos court et interrompu, je m'éveille. Heureux ceux qui ne s'éveillent plus ! si toutefois les songes ne troublent point encore les tombeaux. Je m'éveille agité de rêves tumultueux et insensés. Le sommeil avait plongé mes sens dans l'erreur d'une infortune imaginaire; le réveil n'est pour moi qu'un changement de maux. Le jour ne suffit point à mes peines, et la nuit la plus sombre ne peut me dérober à l'horreur de mon sort.

Trad. Letourneur, I, 1.

Doux sommeil, toi dont le baume répare la nature épuisée.... Hélas ! il m'abandonne. Semblable au monde corrompu, il fuit les malheureux. Exact à se rendre aux lieux où sourit la fortune, il évite d'une aile rapide la demeure où il entend gémir, et va se reposer sur des yeux qui ne sont point trempés de larmes.

Après quelques moments d'un repos agité, et depuis longtemps je n'en connais plus de tranquille, je me réveille.... Heureux ceux qui ne se réveillent plus ! Pourvu toutefois que les songes effrayants n'épouvantent pas les morts dans le fond des tombeaux.

Quels flots tumultueux de rêves insensés ont battu mes sens pendant le sommeil de ma raison ! Comme j'errais de malheurs en malheurs ! J'éprouvais toutes les horreurs du désespoir pour des infortunes imaginaires. Rendu à moi-même et retrouvant ma raison, qu'ai-je gagné à m'éveiller ? Hélas ! je n'ai fait que changer de maux, et je trouve la vérité plus cruelle encore que le mensonge. Les journées sont trop courtes pour suffire à ma douleur. Et la nuit, oui, la nuit la plus noire, au moment même où elle s'enveloppe des ténèbres les plus profondes, est encore moins triste que ma destinée, moins sombre que mon âme.

Ne cherchons, dans la traduction de Letourneur, ni l'équivalent de la controverse théologique poursuivie par Young, au moins implicitement, contre le déisme, ni la restitution du style parfois heurté, mais souvent expressif, du poète anglais : une rêverie qui ne veut pas être consolée, un clair-obscur persistant, telles sont les *dominantes* de cet Young français. « Si vous éprouvez, disait Letourneur, ce sentiment vague et confus qu'on nomme ennui,... le vrai remède est placé dans l'attendrissement de l'âme et dans les pleurs de la sensibilité. Dès que l'âme est atteinte de ce malaise, lorsqu'elle éprouve cette espèce de plénitude et de satiété qui lui donne du dégoût pour la vie, rapportez-la dans la solitude : livrez-la quelques heures à ces auteurs mélancoliques qui étaient dans un état analogue au sien, lorsqu'ils ont écrit, et dès qu'ils auront tiré d'elle quelques larmes, vous ne tarderez pas à la sentir soulagée. »

De tels conseils, qui ont un avant-goût très net de « mal du siècle », sont dignes du traducteur avisé qui comprenait, en proposant Ossian, Young, Shakespeare

à ses contemporains de France, qu'il satisfaisait par là de sourdes exigences que ne contentait plus l'aimable, la sociable et la spirituelle littérature dont Paris avait le monopole. Letourneur passe pour avoir le premier employé en français l'adjectif *romantique* dans un sens très voisin de celui que nous lui donnons aujourd'hui [1], et il y a là une indication fort significative. Il est entendu que ses traductions nous semblent aujourd'hui surannées, timides et arbitraires tout ensemble; les temps n'étaient pas venus d'une rupture véritable avec les conventions régnantes en matière de langue noble, d'ornements poétiques; les ressources de création verbale du traducteur restaient limitées, et ses habitudes de pensée le ramenaient trop souvent à l'esthétique du pseudo-classicisme. Il n'en est pas moins vrai qu'en mettant en circulation tant d'œuvres accueillantes à ce qui était, jusque-là, l'à côté de la littérature, Letourneur fut à sa manière, comme on l'a dit, un « créateur de valeurs [2]. »

## III

Il y parut assez à l'accueil que firent, à cette traduction des *Nuits*, les critiques attachés à l'ancienne doctrine littéraire. En dépit de l'ordre arbitraire introduit par Letourneur dans la disposition du poème, en dépit de l'emploi rassurant de la traditionnelle terminologie poétique, on ne fut guère édifié, au camp des philosophes et des beaux esprits, par une œuvre aussi indulgente aux longues rêveries graves, aux confidences

1. Dans une note de la préface mise par Letourneur en tête de sa *Traduction de Shakespeare*, il distinguait le mot *romantique* de ses analogues apparents (à cette époque), *romanesque* et *pittoresque* (1776).

2. Remy de Gourmont, *Promenades littéraires*. Paris, 1904.

personnelles, à la libre allure de la pensée. La *Correspondance littéraire* du 15 mars 1769 accueille avec réserve « ce mélange de mélancolie et d'élévation, de tristesse et de sensibilité, qui produit quelquefois des traits sublimes ; mais plus souvent encore des lueurs vagues et indéterminées qui paraissent et disparaissent presque en même temps, et ne portent à l'âme qu'une impression passagère et indécise [1]. » Le *Mercure de France* publie, en avril, un court article bienveillant, que ne tardera pas à suivre, en juin, une critique anonyme, due à la plume de La Harpe. « C'est au travers de vingt idées bizarres ou folles qu'il en atteint une grande et vraie ; c'est en se répétant qu'il parvient à s'échauffer et à renchérir sur lui-même. Frappé d'un sentiment profond quand il commença d'écrire, il l'eut bientôt exhalé ; mais on voit qu'il cherche à le faire renaître ; qu'il ranime sa douleur ; qu'il étend la sphère de ses réflexions ; et ce qui n'était d'abord qu'une élégie devient un long sermon sur le monde, sur Dieu, sur les astres et le jugement dernier [2]. » La confrontation de développements analogues chez Young et chez Massillon devait permettre au lecteur de choisir entre deux procédés : et il n'est pas douteux que La Harpe ait là-dessus son siège fait. Il revient, d'ailleurs, sur ce sujet dans une lettre insérée au *Mercure* de septembre et suscitée par l'inquiétude d'un admirateur de Letourneur et d'Young [3]. «... Je ne regarde point

1. *Corresp. litt.*, éd. Tourneux, t. VIII, p. 313.
2. *Mercure de France*, juin 1769, p. 132.
3. Un M. de La Borde, « amateur éclairé des arts et de la littérature, et connu par son génie pour la musique », s'était inquiété d'avance du compte rendu que devait faire La Harpe. Celui-ci répond à sa lettre en date du 24 juin. Cf. *Mercure*, sept. 1769, p. 148. Ce La Borde est sans doute l'ami de M. de Chabanon et le correspondant de Voltaire (cf. une lettre de celui-ci, 13 avril 1769).

Young comme un grand poète, ni ses *Nuits* comme un bon ouvrage.... C'est une tête exaltée, qui, au lieu de laisser à sa douleur son cours naturel, la pousse et la précipite sur une foule d'objets qui lui sont étrangers, la ranime lorsqu'il la sent épuisée, fait la satire du monde lorsqu'il ne pleure plus sa fille, et devient prédicateur lorsqu'il n'est plus triste; enfin, au lieu d'une élégie touchante, ne fait qu'un long sermon sur Dieu, l'éternité, la mort, où l'on trouve quelques grandes idées qu'il étouffe dans un amas d'idées bizarres ou gigantesques, et dont un morceau cité peut être agréable, mais qu'il est presque impossible de lire de suite.... » Des compliments pour le traducteur, à côté de ces réserves, et l'approbation donnée à la manière dont son remaniement dissimulait quelques-unes des fautes de goût du poète anglais : Voltaire, dans le même temps, se rangeait à cet avis, et, de Ferney, son ricanement faisait écho à la mauvaise humeur parisienne. « Vous avez, monsieur, fait beaucoup d'honneur à mon ancien camarade Young[1], écrit-il à Letourneur le 7 juin ; il me semble que le traducteur a plus de goût que l'auteur. Vous avez mis autant d'ordre que vous avez pu dans ce ramas de lieux communs, ampoulés et obscurs. Les sermons ne sont guère faits pour être mis en vers ; il faut que chaque chose soit à sa place. Voilà pourquoi le poème de la *Religion* du petit Racine, qui vaut beaucoup mieux que tous les poèmes d'Young, n'est guère lu ; et je crois que tous les étrangers aimeront mieux votre prose que la poésie de cet Anglais, moitié prêtre et moitié poète.... »

Les protestations ne manquèrent pas contre les dédains de la critique attachée à l'ancienne doctrine.

1. Allusion à la rencontre faite par Voltaire, en 1727, chez Dodington, du poète des *Nuits*.

Diderot s'en prenait à Grimm, coupable d'avoir oublié de nommer Letourneur dans son compte rendu — coupable aussi, au fond, de n'avoir pas compris qu'une affinité impérieuse entraînait vers cette poésie méditative des esprits qui se trouvaient de moins en moins à leur aise dans leur siècle. « C'est très mal à propos, écrit-il en juin 1770 [1], à propos d'une nouvelle mention méprisante faite par la *Correspondance littéraire*, que vous avez attribué l'incognito à la traduction des *Nuits* d'Young, par M. Le Tourneur. Dites, sur ma parole, que cette traduction, pleine d'harmonie et de la plus grande richesse d'expression, une des plus difficiles à faire en toute langue, est une des mieux faites dans la nôtre. L'édition en a été épuisée en quatre mois, et l'on travaille à la seconde; dites encore cela, car cela est vrai. Ajoutez qu'elle a été lue par nos petits-maîtres et nos petites-maîtresses, et que ce n'est pas sans un mérite rare qu'on fait lire des jérémiades à un peuple frivole et gai.... » L'*Année littéraire*, qui avait déjà vanté « cet ouvrage intéressant, moral et philosophique » d'un auteur qui, « malgré ses défauts, est un des plus grands poètes que la nature ait produits dans ces derniers temps », protesta de son côté contre les rigueurs de La Harpe. « Que je plains ceux qui se montrent insensibles à l'éloquence et à l'énergie du poète anglais!... La hauteur d'Young est inaccessible aux coups que la basse envie voudrait lui porter [2]. »

Et voici, en effet, les témoignages de tous ceux qui ne croyaient pas que la poésie dût exclure la mélancolie,

1. Cette date, donnée par l'édition Assézat (t. XX, p. 13), ne semble pas très sûre.

2. *Année littéraire*, 1769, t. VII, p. 195 et p. 341. Cf. aussi le *Journal encyclopédique* du 15 août et du 1er septembre 1769.

ou que la vie intérieure, la libre méditation fussent à jamais bannies du champ de la littérature. Rousseau, dans sa longue lettre à M. de Saint-Germain du 26 février 1770, s'autorise des *Nuits* pour défendre ses propres droits à l'isolement volontaire. « Les pensées mâles de la vertu, dit le nerveux Young, les nobles élans du génie, les brûlants transports d'un cœur sensible sont perdus pour l'homme qui croit qu'être seul est une solitude : le malheureux s'est condamné à ne les jamais sentir. Dieu et la raison, quelle immense société ! que leurs entretiens sont sublimes ! que leur commerce est plein de douceur ! » Sébastien Mercier surtout, que son intimité avec Letourneur rendait particulièrement bienveillant, s'enflamme à tout propos. En octobre 1768, le *Mercure* avait publié un poème de lui, *Que notre âme peut se suffire à elle-même*, apparemment inspiré par un passage de la sixième *Nuit* [1]. L'*An 2440* vante à son tour, dans ces rêveries, « la magie de l'expression » et « la force de l'éloquence » avec lesquelles le poète anglais impose au cœur même la foi dans l'immortalité de l'âme [2]; et il ne peut se tenir d'intercaler dans son œuvre, au hasard de la composition, un morceau dans le goût d'Young [3], un solitaire errant la nuit dans un cimetière de campagne, tombant même dans une fosse fraîchement creusée où il s'évanouit, mais trouvant, quand il revient à lui, le symbole d'un lendemain consolateur dans les clartés joyeuses de l'aube.

L'année 1770 marque l'apogée de cette première fortune d'Young en France. Letourneur fait paraître deux volumes d'*Œuvres diverses* du poète anglais, où

1. D'après Thomas, *Ouv. cité*, p. 524.
2. *An 2440*, t. I, p. 335.
3. *Ibid.*, t. I, p. 311.

se trouvent entre autres les *Conjectures sur la poésie originale :* mais l'habitude est tellement prise d'associer le nom d'Young à l'idée de la mélancolie qu'on ne semble guère s'aviser de l'appoint que pouvait apporter à la lutte grandissante contre l'ancienne esthétique cet « homme de génie admirable », quoique dépourvu de goût [1]. Le théâtre tente de faire à ce moment, lui aussi, son profit d'une vogue bien établie : l'auteur d'un drame en trois actes, *le Vertueux mourant*, imagine de représenter « le tableau touchant de l'homme vertueux dans les bras de la mort » en se servant, dit-il, « des plus beaux morceaux d'Young même, qui m'ont paru se prêter aux situations et au dialogue [2] ».

Tandis que les salons et la société frivole ne laissent pas de réagir contre un engouement qui compromettrait jusqu'au goût de la vie joyeuse, on voit à cette époque l'œuvre du poète coopérer à la formation de jeunes esprits qui se soumettent docilement à cette influence. C'est en 1773 que Marie Phlipon lit les *Nuits* et fait ses délices de ce « beau triste », de ce « sombre majestueux qui vous pénètre [3] ». Young se glisse jusque parmi les élèves de l'Ecole militaire : ces jeunes gens prétendent reconnaître, en 1774, des imitations de ce « sombre Anglais » dans les sermons de leur aumônier, le bon abbé Fauchet, qui fait ronfler une partie de son jeune auditoire, mais qui fait crier aux autres, trop attentifs en revanche : « Young ! Young ! [4] »

1. Cf. l'*Année littéraire*, 1770, VIII, p. 73.
2. Paris, 1770. Voir l'Avertissement. Le vertueux mourant, par une désignation qui voudrait être symbolique, s'appelle Félix.
3. *Lettres de Mme Roland*, pp. Dauban. Paris, 1867, t. I, p. 115, 133, 137.
4. *Mémoires du comte de Vaublanc*, coll. Barrière, p. 52.

## IV

Si la poésie s'était trouvée assez affranchie de ses anciennes habitudes de style et de langue, ou si un homme de génie s'était rencontré, le dernier quart du XVIII[e] siècle aurait pu avoir son Lamartine. Pratiquement, l'influence d'Young servit surtout à munir de thèmes nouveaux ou rénovés les procédés de développement et d'amplification consacrés par un siècle de lyrisme artificiel. La poésie fut beaucoup moins hardie que la prose à annexer, à revêtir d'un accent personnel les motifs que lui offrait l'auteur des *Nuits*. Rivarol a pu dire de lui : « Il y a des auteurs qui ont fait des livres avec une ou deux sensations : tel est Young, avec la nuit et le silence[1]. » Il néglige ainsi — comme la plupart des lecteurs français étaient tentés de le faire — les leçons de morale ou de théologie positive que le poète anglais avait voulu donner ; mais la nuit, mais le silence, avec tout ce qu'ils peuvent éveiller de consonances dans une âme de poète, il y a là de quoi révolutionner tout un Parnasse ! A condition cependant que la nuit ne soit pas une entité mythologique, et que le silence n'entraîne pas à sa suite une morne troupe de métaphores convenues....

Précisément, l'ancienne phraséologie lyrique s'ingénie à agrémenter selon des recettes connues quelques idées ou quelques sentiments particulièrement lugubres ou solennels, sans qu'on discerne de progrès véritable vers la spontanéité de l'expression. Qui croirait par exemple, à comparer le jugement dernier que Louis Racine avait inséré au sixième chant de la *Reli-*

1. Cf. *Maximes et Pensées*, éd. LESCURE, t. I, p. 300, et la note 41 du *Discours sur l'universalité de la langue française*.

*gion* avec l'ode de Gilbert qui remporte en 1773 le prix de poésie de l'Académie française sur ce redoutable sujet, que la littérature française a été initiée dans l'intervalle à une poésie qui savait, à l'occasion, rompre avec des procédés surannés de description et d'évocation? Et qu'est-ce qu'une *Ode sur les bienfaits de la nuit*, publiée en 1774 par André, apportait d'un peu nouveau sur un thème qui pouvait être fécond, mais dont ce titre même indique assez la médiocre transposition didactique? Peut-être est-il nécessaire — on l'a soutenu non sans raison à propos de la poésie philosophique — que les grands thèmes méditatifs aient acquis une banalité suffisante pour que, le poète n'ayant pas à se soucier de les faire accepter, il puisse s'émouvoir à sa guise. Or il y avait encore trop de nouveauté dans ces émotions de la nuit et de la solitude pour que ces conditions fussent remplies. Les traductions d'Young en vers témoignent à elles seules, à cette époque, de ces incompatibilités. Mercier écrivait, à la date où nous sommes, dans son *Nouvel Essai sur l'art dramatique* : « Quand on a voulu mettre en vers la fameuse traduction des *Nuits* d'Young, où règne un style plein, nombreux, et d'une énergie qui a donné presque à la langue une physionomie nouvelle, le vers avec ses entraves a été impuissant à rendre cette prose hardie[1]. » Cette remarque, argument de principe employé par Mercier contre notre langue poétique considérée en général, est plus vraie si l'on en fait un témoignage provisoire et passager contre les *impedimenta* dont notre style s'encombrait alors dans la poésie. Celle-ci n'avait pu manquer, cependant, de s'essayer à son tour à donner un équivalent français de ces poèmes tant admirés. M. de Moissy publie en 1770 un petit livre au

1. P. 299, note 1.

titre démesuré : *Vérités philosophiques tirées des Nuits d'Young, et mises en vers libres sous différents titres relatifs aux sujets qui sont traités dans chaque article*[1] ; pour donner plus d'éclat à ces morceaux et les mettre mieux en valeur, il les isolait entièrement de leur contexte et leur conférait — mais en quels vers! — un développement indépendant. L'accueil de la presse périodique fut tiède[2].

Elle ne fut guère plus sympathique à l'entreprise de Colardeau. Cet aimable versificateur, peu capable d'inspiration personnelle, mais sollicité par la poésie mélancolique et sentimentale, devait trouver une matière toute prête dans les *Nuits* d'Young, — ou plutôt dans leur traduction par Letourneur. Il publia coup sur coup une transposition française de la première et de la seconde des *Nuits*[3]. La seule idée de s'essayer « dans un genre de poésie dont notre langue n'a aucun modèle » l'aurait déterminé, à l'en croire, à entreprendre cette traduction, qui aurait été poussée au delà de ces deux essais, si les circonstances s'y étaient prêtées, et qui se serait étendue à six des *Nuits*. D'ailleurs, Colardeau ne s'en cache pas, son goût l'a « porté à imiter plutôt qu'à traduire un auteur plein de génie, mais souvent outré, souvent trop faible, alliant

1. Paris, 1770.

2. Cf. la *Corresp. litt.* de mars 1770, l'*Année litt.* 1770, t. III, p. 259; le *Journ. des Savants* de mars 1772.

3. *Première Nuit d'Young*, traduite en vers français. Amsterdam et Paris, 1770; *Seconde Nuit d'Young*, traduite en vers français. Amsterdam et Paris, 1771. Cf. les articles du *Mercure de France*, juin 1774, p. 64 et de l'*Almanach des Muses*, 1771, p. 181. M. Faguet écrit à tort, dans une leçon sur Colardeau (*Revue des Cours et Conférences*, 19 novembre 1903) : « Young était alors, si j'en crois mes souvenirs, confirmés par une thèse récente dont il est le sujet, absolument ignoré en France. Colardeau serait donc le premier à l'avoir fait connaître parmi nous, et cela prouve, au moins, la curiosité de son esprit.... »

le sublime et le trivial ; qu'il faut quelquefois resserrer, quelquefois étendre et toujours ennoblir. J'ai tâché de ramener l'affectation au naturel, l'abondance à la précision, la sécheresse à l'intérêt et l'enflure à cette proportion juste qui caractérise la vérité. Young est un de ces esprits rares, dont les défauts tiennent à la force et à l'impétuosité d'imagination ; mais pourquoi faudrait-il respecter jusqu'à ses défauts mêmes, et les consacrer par une espèce d'idolâtrie ? Pourquoi ne serait-il pas permis à un traducteur de faire disparaître ces taches, ces inégalités qui défigurent un ouvrage estimable et font naître le dégoût à côté de l'admiration ? S'il y a quelque mérite à traduire, ce ne peut être que celui de perfectionner, s'il est possible, son original, de l'embellir, de se l'approprier, de lui donner un air national[1].... »

Le résultat, on le prévoit : c'est du Letourneur versifié plutôt que de l'Young traduit que nous donne Colardeau, avec cette circonstance regrettable que la poésie lyrique eût pu précisément se permettre, à propos de sujets comme ceux-ci, quelques-unes de ces licences qu'il faudra conquérir de haute lutte à cinquante ans de là, alors que c'était la sagesse même qui triomphait ici.

> Toi, le Dieu du repos et que l'ombre environne,
> Sommeil, viens m'assoupir !... hélas ! il m'abandonne !
> Tel qu'un ami perfide, il fuit les malheureux.
> Empressé sous le dais d'un lit voluptueux,
> De tout être plaintif il évite la couche :
> L'infortuné l'appelle et son cri l'effarouche :
> L'infortuné qui dort, dort sans tranquillité.

Mercier n'avait pas tort, en somme, d'avancer que la prose valait autant que cette poésie sans vigueur.

1. Avertissement de la seconde *Nuit* dans les *Œuvres*. Paris, 1779, t. II, p. 139.

Encore le pauvre Colardeau, valétudinaire et débile, pouvait-il mettre une certaine sincérité dans sa transposition française de l'élégiaque anglais. Sans doute y avait-il plus d'artifice dans la tentative de quelques émules qui apparaissent vers la même date. Tous se servent plutôt de la traduction de Letourneur que de l'original; et c'est ainsi qu'Young, qui n'a écrit que neuf *Nuits*, peut fournir matière à une *Quinzième Nuit* traduite en vers français[1], à un recueil des *Quatrième, douzième et quinzième Nuits*, traduites en vers par Doigny du Ponceau[2]. Par une sorte d'extension, on donne la même année l'*Young allemand ou les solitudes du baron de Cronegk*, traduction libre[3]. Et dans ces flots de vers sans saveur viennent confluer une *Épitre d'un solitaire sur l'éternité des peines de l'enfer*[4], une ode sur les *Bienfaits de la Nuit*[5], etc., etc.

La Harpe qui succède à l'Académie française à Colardeau ne fait pas la moindre allusion, dans son discours de réception, à ses deux traductions ; Marmontel qui reçoit La Harpe se borne à mentionner « la tristesse monotone des sombres esquisses d'Young ». C'est — indépendamment des prédilections ou des répugnances de ces deux pseudo-classiques — qu'on est en 1776, et qu'une sorte d'épisode contraire marque vers cette date l'histoire d'Young en France. Colardeau lui-même, à en croire les éditeurs de ses *Œuvres*, aurait renoncé à traduire quatre autres *Nuits* parce que l'engouement du public pour le poète anglais était passé.

1. Amsterdam, Paris, 1770.
2. Amsterdam, Paris, 1771.
3. Paris, 1771.
4. Paris, 1773.
5. Paris, 1774.

## V

La reprise d'espoir et d'entrain qui salua l'avènement de Louis XVI marquait en effet, pour l'anglomanie dans la manière noire, un recul qu'il est nécessaire de signaler, et dont la renommée d'Young ne manqua pas de souffrir. Quelques années auparavant, les protestations contre le « younguisme » faisaient plutôt long feu. En 1770, l'abbé Remy, reprenant un titre qui n'avait pas porté bonheur à son inventeur[1], avait publié *les Jours, pour servir de correctif et de supplément aux Nuits d'Young*, par un mousquetaire noir[2], et plaidé la cause de l'optimisme et de la confiance contre « un écrivain toujours livré à la haine, au mépris, à la tristesse, aux transports de la colère. » Mais la banalité de ces effusions n'était guère capable de réagir contre l'engouement général : « personne ne lit ces pauvretés », écrivait à ce propos la *Correspondance littéraire*; et Grimm cependant, nous l'avons vu, n'aimait guère Young.

Après 1774, au contraire, on discerne une sorte de dépréciation — au moins passagère — de la mélancolie symbolisée en quelque sorte par le poète anglais[3], et

1. Cf. Abbé E. Boisson, *L'abbé Remy, sa vie et ses œuvres* (*Bull. de la Société philomatique vosgienne.* 1891/2, p. 268) : « les *Mémoires secrets* nous apprennent qu'un sieur du Rosoy fut mis à la Bastille, en juin 1770, pour avoir fait imprimer sans permission deux livres, dont « l'un était intitulé *les Jours d'Ariste*, et devait « servir de pendant aux *Nuits* d'Young. »

2. Londres et Paris, 1770. Six « jours » chantent avec confiance la mort, l'amour et l'amitié, la gloire et la vertu, le monde, l'immortalité, les esprits.

3. On peut noter que la traduction Letourneur, après avoir eu en 1769 plusieurs éditions successives (La Harpe, au 24 juin, constate qu'elle en est à la troisième), n'est pas rééditée entre 1770 et 1775, puis 1783 (d'après Quérard).

les espérances qui s'attachaient au jeune couple royal sont expressément liées à cette défaite du pessimisme général. Gresset, attaquant l'anglomanie dans un discours prononcé à l'Académie le 4 août 1774[1], attendait des nouveaux souverains, vers lesquels se tournait la France, la disparition des fâcheux néologismes — et des modes qui les suscitaient. Il y revenait peu après, avec un coup droit à l'adresse des lugubres fantômes que, Dieu merci! le règne commencé allait vite mettre en déroute. Car c'était au sujet des jeunes monarques qu'il écrivait :

> Sur tous leurs pas, jonchés de fleurs,
> La gaîté française et les grâces
> Vont, par leurs rayons enchanteurs,
> De tous les soucis destructeurs
> Effacer jusqu'aux moindres traces ;
> Les *Penseurs* noirs, les raisonnneurs,
> Les gens à phrases, les frondeurs
> Et tous les ennuyeux célèbres
> Rentrent dans leur destin obscur :
> Ainsi que les oiseaux funèbres,
> Dès que s'ouvre un ciel frais et pur
> Rayonnant de pourpre et d'azur,
> Se replongent dans leurs ténèbres[2].

L'*Almanach des Muses* pour 1775 s'ouvrait sur une constatation analogue, que l'ironie de l'auteur mettait sous la plume d'un compatriote même du poète des *Nuits*. Il supposait, en effet, qu'un de ces « insulaires » auxquels l'opinion courante attribuait le monopole de l'humeur hypocondriaque, après avoir espéré que la France se laisserait gagner par la contagion, constatait

1. Voir les *Œuvres* de GRESSET, t. II de l'éd. de Paris, 1811.

2. *Lettre de Gresset à M. sur le discours prononcé par l'auteur à l'Académie française le 4 août 1774.* Paris, 1774. On en trouvera un extrait important dans l'*Almanach des Muses* de 1776, p. 13. Voir *Œuvres*, t. II, p. 398.

la banqueroute présente de cette sombre mode et de ces dispositions chagrines :

Je n'y tiens plus ! dès aujourd'hui
Vers toi je cours en diligence :
En vérité, je meurs d'ennui.
Le triste pays que la France !
On rit toujours. Depuis six mois
Qu'Auguste leur donne des lois,
Il faut voir leur folle allégresse !
Ce sont des transports, une ivresse !...
J'ai vu pourtant, je m'en souviens,
Cette nation si légère,
Rêvant beaucoup, ne riant guère,
Devenir grave en moins de rien,
Et presque consomptionnaire :
Passe encor ! J'avais cru, Beltron,
Qu'enfin nous allions voir la France,
Echappée à sa longue enfance,
Entrer dans l'âge de raison.
J'ai vu jusques à la coquette
De nos drames noirs raffoler,
Les crêpes d'Young se mêler
Parmi les pompons de toilette ;
Pour Young, on brûlait l'encens ;
On préférait ses tristes chants
A la plus jolie ariette ;
En un mot, la jeune Thisbé,
Dont la mode est la souveraine,
Eût, pour Young, quitté sans peine
Sa chienne et son petit abbé.
Du moins, avec de pareils êtres,
On vivait alors sans ennui :
Mais, bon Dieu ! ce peuple aujourd'hui
Rit encor plus que ses ancêtres....
La cause du mal, c'est Auguste [1].

Cubières-Palmezeaux, dans sa pièce, *le Dramaturge*, qui devait railler « la manie des drames sombres » devant Louis XVI et Marie-Antoinette, en présence de

1. Imbert, Lettre d'un Anglais à Paris à son ami à Londres. *Alm. des Muses*, 1775, p. 1.

2. Cité par Jusserand, *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, p. 278.

la cour assemblée, ne manquait pas d'associer Young à l'autre grand coupable, Shakespeare. Son héros, Sainfort le galant homme, avait le dernier mot dans la pièce ; son esthétique l'emportait sur celle qu'affichait le maniaque Prousas, et c'était un simple subterfuge qui lui avait fait dire, dans son rôle de faux converti :

> Si l'on me croyait,
> L'on renverrait aux Turcs leur triste Bajazet,
> Et, disciples d'Young, nos auteurs dramatiques
> Mettraient toutes ses Nuits en opéras-comiques.

Young pâtit donc tout spécialement d'une défaveur qui frappait à cette date les choses d'outre-Manche en général. Il s'en faut naturellement qu'on soit revenu au temps où l'on appelait volontiers les Anglais « les Sauvages de l'Europe ». Mais il y a là, pour quelques années, dans l'histoire du prestige de l'Angleterre, un intermède auquel il convient de faire une place. C'est l'heure du grand débat autour de Shakespeare, où Voltaire a tâché d'intéresser toutes les forces vives et toutes les suceptibilités de la nation. On affecte de préférer de nouveau les qualités amènes et insouciantes du « caractère français », même si elles font tort à la bonne marche de l'Etat, au sérieux, naguère si vanté, du voisin britannique[1]. Le *Dictionnaire universel*[2] prétendra que cette réaction est le résultat des voyages outre-Manche que les Français anglomanes avaient faits : « le génie anglais, naturellement violent, inquiet, méfiant et mélancolique », leur serait apparu *de visu* dans toute sa vérité et sa laideur. Et Young, du même coup, se serait trouvé quelque temps frappé de suspicion.

1. *Lettre d'un jeune homme à son ami sur les Français et les Anglais, relativement à la frivolité reprochée aux uns, et la philosophie attribuée aux autres; ou essai d'un parallèle à faire entre ces deux nations.* Amsterdam, 1779.

2. Reproduit dans le *Merc. de France*, 5 nov. 1778.

## VI

La « manière noire », le « sombre » ne tardèrent pas à prendre leur revanche : pendant les dix dernières années de l'Ancien Régime, il y eut en faveur de Young une vraie conspiration de tous ceux que ne satisfaisaient ni l'état politique et social de la France ni les pauvretés de sa production littéraire ; et bien que, à la suite des *Nuits*, d'autres œuvres du même auteur sollicitent l'attention du public, — les *Satires* sont traduites en 1787, — c'est toujours le poème funèbre qui est au premier plan. La traduction de Letourneur reste en faveur, et, à sa mort, un lecteur de l'*Année littéraire* ne manque pas de déposer sur sa tombe une couronne où figure le nom du poète anglais :

> Ci-git l'éloquent Le Tourneur,
> D'Young imitateur fidèle ;
> Si digne d'être un bon modèle
> Et par l'esprit et par le cœur [1] ..

On lit aussi les *Nuits* dans l'original ; « nos gens du monde lisent Milton, Dryden, Pope, Young, Richardson, dans la langue même que ces grands hommes ont illustrée [2]. » Lorsque Sophie Monnier, enfermée au couvent des Saintes-Claires de Gien, tente de dissiper par la lecture la monotonie des heures, les *Nuits* d'Young sont en tête de la liste des ouvrages que lui prête son médecin, le Dr Ysabeau. Chez la mère de l'excellent Ducis, même prédilection — associée

1. *Année littéraire*, 1788, t. II, p. 281.
2. *Ibid.*, 1784, t. V, p. 65.

d'ailleurs à l'enjouement le plus persistant. Et son fils s'étonne de ce mélange :

> Tu savouras cent fois ces complaintes célèbres
> Où l'amant de la Nuit, l'ami des malheureux,
> Le trop sensible Young, sous des cyprès affreux,
> A chanté sa douleur, la mort et les ténèbres.
> Dis-moi pourtant, dis-moi, comment de ta gaîté,
> Comment de ton esprit le ton piquant s'allie
> Avec ton front pensif et ta mélancolie
> Dont je n'ai que trop hérité [1].

Un peu partout, les traductions et les imitations continuent à surgir [2]. L'influence la plus superficielle se manifeste dans les invocations à la nuit, qui semble désormais, à elle seule, dépositaire de toute tristesse :

> Je suis seul. J'ai tiré le rideau sur la vie.
> O Nuit ! Qu'avec plaisir j'ai vu tous les objets
> Se confondre avec moi sous tes voiles épais !
> Que ton ombre sourit à ma mélancolie [3] !

et dans la contrefaçon de l'attitude où apparaissait désormais figé le plus infortuné des poètes :

> Young, en cheveux blancs, sur les tombeaux penché,
> Nourrit avec ferveur une triple blessure.
> Quels funèbres sanglots ! Quels élans vertueux !
> Comme il perce les airs d'un chant majestueux
> Quand le voile du soir ombrage la nature [4] !

C'est surtout, pour d'autres, le *ton* qu'il importe de reproduire. Une apologie de la religion catholique ne

1. Poésie à ma mère, sur sa convalescence. *Journal de politique et de littérature*, 1777, t. III, p. 116.

2. Cf. *Merc. de France*, oct. 1775 ; *Esprit des Journaux*, mai et oct. 1783 ; *Première Nuit d'Young*, trad. en vers français par M. L., de Limoges ; Limoges, 1779 ; du même, la trad. de la *Quinzième Nuit*, *ibid.*, 1780.

3. Girard-Raigné, *La Nuit*, poème. *Mercure de France*, avril 1776. Les *Nuits champêtres*, (en prose), par M. de la Veaux (Berlin, 1784) combinent l'inspiration d'Young avec celle de Gessner.

4. D. Elégie à mon ami. *Journal de Lyon*, 27 juin 1787.

manque pas de prendre modèle, au moins partiellement, sur l'œuvre du théologien-poète[1]. L'auteur d'une manière d'*Art poétique*, le poème en quatre chants intitulé *les Styles*, met à côté du « simple », du « gracieux » et du « sublime », communément admis par les traités de belles-lettres, une quatrième variété qu'il appelle « le sombre », dont Young est le principal modèle et l'élégie le domaine naturel[2]. « L'admission de ce genre et de ce style, remarque un critique, est une innovation de nos rhétoriques et de nos poétiques modernes ; mais ce n'est pas une raison de s'y refuser[3]. » Le sombre, en effet, atteint tous les genres : c'est lui, au fond, qui corrompt à cette heure et qui déforme les tentatives que fait Ducis pour acclimater sur notre scène Shakespeare, et qui laisse s'enliser le genre naissant du drame dans une bourbe sanglante où le mélodrame n'aura bientôt qu'à aller le chercher. Il enténèbre les imaginations d'un romancier comme Loaisel de Tréogate, dont les *Soirées de mélancolie*, la *Comtesse d'Alibre ou le Cri du sentiment* semblent aux contemporains procéder d'une disposition d'esprit analogue à celle d'Young. Et c'est à la même inspiration que continuent à s'apparenter les premiers essais de poésie philosophique : car les balbutiements actuels du futur lyrisme méditatif des *Recueillements*, des *Destinées* ou des *Contemplations* font écho aux *Pensées nocturnes*. Que Chaderlos de Laclos rime son *Epître à la Mort*[4],

1. Abbé Pey, *Le sage dans la solitude*, imité, en partie, de l'ouvrage d'Young qui porte le même titre. Paris, 1787.

2. Cournaud, *Les styles*, poème en quatre chants. De même, Young a sa place dans le poème didactique de Pils, *L'harmonie imitative de la langue française*. Paris, 1785.

3. *Mercure de France*, 23 juin 1781.

4. *Almanach des Muses*, 1777.

que Fontanes, dans son poème sur la *Nature et l'Homme*[1], énumère tous les avertissements funèbres que la Nature donne à l'humanité, c'est toujours à la désolation du poète anglais que semblent répondre ces accents : et le réconfort qu'Young trouvait dans les promesses de sa foi disparaît ici, ou peu s'en faut, au profit du « lugubre » et du désespéré. Des rééditions ou des traductions nouvelles rafraîchissent cependant le souvenir de l'original étranger[2]. Or, bien que nulle vive nouveauté de style n'apparaisse encore dans ces persistants adagios poétiques, ils n'en pénètrent pas moins l'esprit de l'époque d'une façon que l'ancienne critique juge fort inquiétante. En face de ceux qui pouvaient déguster cette fameuse « douceur de vivre » des dernières années de l'Ancien Régime, les inquiets, les mélancoliques, les werthériens de la première génération savourent longuement cette tristesse que des deuils inouïs avaient, croyait-on, suscitée chez le poète anglais. Avec Ossian, qui fournit une couleur locale plus franchement exotique et des thèmes de méditation plus vastes sur la caducité des empires, avec Gray et Hervey, qui placent franchement en plein cimetière le théâtre de leurs rêveries, avec Shakespeare et Dante enfin, qui sont sollicités à cette date d'approvisionner surtout d'épisodes cruels et désolés l'imagination des écrivains[3],

1. *Ibid.*, 1778.

2. *Le Triomphe du Chrétien*, nuit traduite par dom Devienne, 1781 ; *Première Nuit*, trad. par L. de Limoges, 1779 ; *Quinzième Nuit*, par le même, 1781 ; Imitation de la *Quatrième Nuit* (*Merc. de France*, oct. 1775) ; Traduction libre d'un fragment de la *Quatrième Nuit* (*Esprit des Journaux*, oct. 1783) ; *Epître à Young* dans les *Etrennes du Parnasse* pour 1787 ; abbé Baudrand, *l'Esprit, les Maximes et les Pensées d'Young*, extraits de ses *Nuits*, 1786 ; Réédition de Letourneur en 1783.

3. Les scenarios de *Macbeth* et surtout du *Roi Lear*, l'épisode d'Ugolin, etc.

Young contribue à assombrir l'humeur d'une génération que l'inquiétude des temps inclinait de ce côté. Dans les jardins et dans les parcs, des urnes, des ruines, des tombes viennent mêler leur deuil à la sérénité de la nature, et Delille, en 1782, ne manque pas de préconiser dans ses alexandrins une mode que les traités de jardinage décoratif enseignent depuis assez longtemps :

> En de riants tableaux
> Ne craignez point d'offrir des urnes, des tombeaux,
> D'offrir de vos douleurs le monument fidèle.
> Eh ! qui n'a pas pleuré quelque perte cruelle ?
> Loin d'un monde léger, venez donc à vos pleurs,
> Venez associer les bois, les eaux, les fleurs.
> Tout devient un ami pour les âmes sensibles....
>
> Plus loin, une abbaye antique, abandonnée,
> Tout à coup, s'offre aux yeux, de bois environnée.
> Quel silence ! C'est là qu'amante du désert
> La Méditation avec plaisir se perd
> Sous ces portiques saints [1]...

Il est difficile assurément de démêler ce qui revient plus spécialement à Young, dans cette innutrition de la mélancolie du XVIII[e] siècle finissant. Il semble qu'il représente principalement la rêverie sur les vicissitudes décevantes de la vie, alors que Gray et Hervey inclinent l'esprit vers les générations disparues, Ossian vers l'effondrement de civilisations entières ; *Werther*, de son côté, fournit un point de cristallisation précis et comme un « sujet » anecdotique de désespérance, l'amour malheureux et la susceptibilité roturière y aboutissant au suicide que l'orthodoxie morale des *Nuits* s'interdisait à coup sûr. Contre l'attirance parfois maladive que tant de songeries funèbres exerçaient sur cette génération, même l'épicuréisme ou la santé de

1. *Les Jardins*, chant IV.

l'esprit avaient peine à réagir. André Chénier, regrettant que l' « euthanasie »ordinaire aux Grecs soit remplacée, chez les contemporains, par des « incohérences sauvages », par ces « convulsions barbares » dont Shakespeare n'est que trop rempli, semble accorder à l'auteur des *Nuits* le bénéfice d'un traitement de faveur. « Ce n'est pas qu'Young n'ait souvent parlé le vrai langage de la passion, et que tout lecteur qui n'est pas de pierre ne pleure avec lui sur le tombeau de sa fille ; mais la plupart de ces poètes du Nord, surtout Anglais, se tourmentent toujours et en toute occasion : leur douleur est un désespoir frénétique [1].... »

## VII

La Révolution détourne vers d'autres objets les énergies et les pensées. Young restait cependant un des livres de chevet de Robespierre. Camille Desmoulins relisait les *Nuits* la veille de sa mort, en même temps que les *Tombeaux* de Hervey : « Tu veux donc mourir deux fois ? » lui disait plaisamment Westermann [2]. Le 8 juin 1794, l'*Hymne à l'Être suprême* de Desorgues, chanté en grande solennité, était imité d'un passage des *Nuits* et de la *Prière Universelle* de Pope [3]. Une bonne part de l'apitoiement que la Révolution, même en ses jours de cruauté, affecta de mêler à son enthousiasme, semble avoir sa source ici. Une bourgeoise de Paris notait que Robespierre, « abstrait comme un penseur, sec comme un homme de cabinet », était cependant

1. Sur la perfection des arts. *Revue de Paris*, 15 octobre 1899.
2. Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, p. 381.
3. Thomas, *Ouv. cité*, p. 539.

« doux comme un agneau et sombre comme Young[1] ». Lucien Bonaparte mandait, en 1796, à son frère Joseph, qu'il avait commencé un chant sur Brutus, « un seul chant à la manière des *Nuits* d'Young. Young est mon modèle; il pénètre mon âme de mille traits[2] ». Et l'auteur d'un poème sur la *Bibliothèque* ne manquait pas de mettre les *Nuits* en bonne place sur ses rayons :

> Un long traité sur l'*Espérance*
> Derrière Young est confiné.
> J'ai caché l'*Histoire de France*
> Sous les *Ruines* de Volney[3].

Un peu plus tard, le poète anglais fut appelé à figurer, comme personnage de théâtre, sur les planches d'une scène parisienne : le Vaudeville donna, le 16 vendémiaire an VII, une pièce en un acte, *Young ou la vie*, où Creuzé de Lesser représentait l'auteur des *Nuits* exilé d'Angleterre et pleurant sa fille dans une campagne écartée. Il était même sur le point de se tuer, lorsque sa fille vivante, son arrêt de bannissement rapporté, faisaient de lui le plus heureux des hommes. Si indifférente que soit, au point de vue dramatique, cette petite pièce qui appartient à la série des dramatisations de grands hommes tentées vers cette époque par la comédie historique, elle nous aide à comprendre la différence des points de vue qui se succèdent à l'égard d'Young. Du moment que l'on s'ingéniait à trouver, à la mélancolie de l'élégiaque par excellence, d'autres motifs que la vie elle-même, ou qu'une certaine disposition de l'âme, n'atténuait-on pas l'intensité de cette mélancolie? Sans doute, le commun des lecteurs fran-

1. *Journal d'une bourgeoise pendant la Révolution*, 1791-93, pp. Éd. Lockroy. Paris, 1881, p. 346.
2. *Revue de Paris*, 15 mars 1895.
3. *Magasin encyclopédique*, 1797, t. XII, p. 410.

çais avait toujours été tenté de ramener uniquement à des deuils réitérés la raison de la tristesse du poète anglais : l'importance que traducteurs et commentateurs attachent à l'épisode de Narcissa est significative à cet égard, et il semble qu'au fond de la sympathie de beaucoup des admirateurs français d'Young il y ait un peu de la pitié qu'un Malherbe pouvait éprouver pour un Du Périer pleurant la mort d'une fille adorée. Mais cette tendance à rattacher à un fait douloureux, à une « anecdote », en somme, le pessimisme ou le désenchantement du poète anglais s'accentue, semble-t-il, vers la fin du XVIII[e] siècle ; la pièce de Creuzé de Lesser, les compositions des graveurs qui représentent, à cette époque, le tombeau de Narcissa ou Young enterrant sa fille, témoignent peut-être dans ce sens.

C'est à cette particularité qu'il faudrait sans doute rapporter l'importance assez faible que prennent les *Nuits* dans les préoccupations littéraires des émigrés. La plupart d'entre eux pouvaient se désoler de deuils aussi soudains et aussi répétés que le poète anglais : dès lors, la longue plainte des *Nuits* se trouvait-elle suffisamment justifiée par les malheurs qui frappaient Young? L'émigration retrouvait assurément dans bien des vers de Delille, qui fut son poète de prédilection, des échos indirects de l'élégiaque anglais [1] ; La Ferronnays, en 1808, s'attaque à Young lui-même, mais il a l'air de rougir de sa lecture : plus que les *Nuits*, l'émigration semble avoir goûté l'*Élégie dans un cimetière de campagne*. Le même numéro du journal de

1. En dehors des anciennes œuvres comme les *Jardins*, des poèmes tels que l'*Imagination* ou *Malheur et Pitié* étaient connues fragmentairement du monde émigré. Les papiers du jeune comte Elzéar de Sabran (cf. le *Correspondant* du 10 janvier 1894, p. 101) renferment des pièces inspirées par les *Nuits* : le Prince de Ligne le raillait de sa *tombeaumanie* et de sa *néantomanie*.

Peltier, le *Paris pendant l'année 1797* du 11 décembre, donne du poème de Gray une traduction et une adaptation, — l'adaptation étant de Chateaubriand. Et ailleurs aussi, des souvenirs de cette rêverie fameuse se rencontrent. Les tombeaux des ancêtres, les traditions locales et familiales symbolisées par les monuments élevés aux morts : peut-être y avait-il dans ce thème d'inspiration quelque chose de plus véritablement analogue à la mélancolie des émigrés capables d'approfondir les raisons de leurs inquiétudes, que dans les méditations plus abstraites des *Nuits*.

## VIII

Chateaubriand fait assurément exception : comment aurait-il été l'homme d'une seule mélancolie, celui qui a patronné de la manière la plus éclatante, au début du XIX^e^ siècle, la grande rêverie désolée, et qui a fourni pour longtemps des thèmes de désenchantement au chœur romantique? Le deuil voué aux traditions rompues, le culte des tombeaux, les suggestions des ruines, le souvenir nostalgique du passé alimentent abondamment sa tristesse, et il lui semble que « la meilleure partie du génie » se compose de ce genre de méditations. Mais il n'ignore pas que c'est un sentiment très vif de la vanité du temps et de l'existence humaine qui donne sa parfaite saveur au culte du passé. Chateaubriand a assurément quelques obligations à Young. Outre que le « younguisme » avait comme labouré le terrain où tombera la semence des larges mélancolies romantiques, l'auteur d'*Atala* trouvait dans les *Nuits* tout un répertoire de thèmes d'affliction. Young sait bien qu'il est plus d'une espèce de douleurs, et

que même le deuil a de secrètes raisons qui sont loin d'être identiques :

Nos larmes funéraires sourdent de causes diverses ; comme si elles s'échappaient de citernes séparées de l'âme, leurs cours, sont distincts....

et peut-être les deux écrivains se rencontrent-ils d'une façon qui n'est pas toute fortuite, lorsqu'une hantise secrète de l'au delà leur paraît l'explication dernière du malaise de l'homme ici-bas :

Etranger illustre dans ce pays qui n'est pas le sien, semblable à des étrangers jaloux de leur dignité, aspirant à rentrer dans la vraie demeure dont il est en mal, se défiant de la terre, il ne touche qu'avec une froide réserve à la coupe enchantée des biens terrestres [1].

Cette vague inquiétude, particulière à notre cœur, qui nous fait nous dégoûter également du bonheur et du malheur... d'où vient-elle à son tour? Je n'en sais rien : peut-être de la conscience d'une autre vie ; peut-être d'une aspiration secrète vers la Divinité [2].

Néanmoins, il faudrait se garder d'exagérer la dépendance qui peut rattacher, à l'époque consciente de sa vie d'écrivain, la mélancolie de Chateaubriand à celle d'Young. M. Victor Giraud admet que celui-là « l'imite et s'en inspire plus d'une fois dans le *Génie du Christianisme*[3] ». Ce n'est pas très sûr. S'il y a eu influence, ce serait plutôt l'action imprécise et diffuse que constitue la persistance d'un ouvrage, la notoriété d'un auteur dans l'atmosphère intellectuelle où se forme un jeune esprit : Young pouvait fort bien, par exemple, se trouver dans la bibliothèque de Mme de Chateaubriand à Combourg, et les grands pessimistes de l'antiquité biblique ou classique laissaient peut-être une place, dans les lectures de l'adolescent, à ce moderne vêtu de noir, qui leur ressemblait comme un frère. En revanche, la prépa-

1. Young, *Cinquième nuit*, vers 459.
2. Chateaubriand, *Essai sur les Révolutions*, 1re partie, chap. lxx.
3. *Chateaubriand ; études littéraires*, Paris, 1904, p. xvi.

ration de l'*Essai sur les Révolutions*, où Ossian n'a pas cessé d'avoir sa part, a certainement comporté un élément assez faible issu des *Nuits*. Dans les années qui suivent, aucun indice ne permet de croire qu'un rapprochement s'opère. L'auteur de l'*Essai* a pu écrire les chapitres intitulés *Sujets de réflexions détachées* et *Aux Infortunés* sans rien emprunter d'essentiel à Young : il n'est guère probable qu'il soit revenu à cet écrivain entre 1795 et 1800, lorsque Milton reprend, dans l'opinion anglaise, une faveur de plus en plus préjudiciable aux poètes du XVIII^e^ siècle, lorsque lui-même sent qu'en matière de mélancolie une virtuosité toute différente des procédés d'Young s'affirme dans son propre style. L'absence de « vague » chez l'auteur des *Nuits*, l'espèce de désenchantement déductif, plutôt que de rêverie triste, qui anime ses poèmes, « le sentiment, comme dira Chateaubriand, se changeant en réflexion et en raisonnement » : autant d'incompatibilités croissantes entre les deux écrivains.

Ajoutez à cela qu'une fois rentré en France, le futur auteur du *génie du Christianisme* trouvait, dans le petit cercle distingué dont il allait être souvent tributaire en matière de goût, plusieurs indices évidents d'une réaction dont nous verrons les manifestations se précipiter et s'accumuler. Fontanes, d'abord, était devenu radicalement hostile à la littérature anglaise et englobait toutes ses productions dans un commun mépris. Ensuite, un conseiller infiniment plus éclectique et plus large, tel que Joubert, semble avoir fait en 1797[1] ses adieux définitifs à ce spécialiste du genre lugubre dont l'insistance et l'acharnement ne lui paraissent plus, dès lors, qu'une manie aussi comique que les *dadas* des

1. Cf. *Pensées et Correspondance*, t. I, p. 39 ; et *Correspondance*, p. 104.

personnages de Sterne. « C'est moi qui lis Young, lorsque vous lisez le *Tristram*, écrit-il à Mme de Beaumont. Ce Young ne me rend point farouche, et son *Lilla Bullero* m'amuse tout comme un autre.... »

La distance qui sépare la tristesse dogmatique d'Young de la mélancolie de René est indiquée — presque à l'excès — dans l'article consacré par Chateaubriand à l'auteur des *Nuits* en 1801 : c'est le second de la série que l'ami de Fontanes donne au nouveau *Mercure de France*, en attendant que, très abrégé, il figure dans l'*Essai sur la littérature anglaise*. On a pu se demander si c'était « pour écarter un créancier gênant » que le jeune écrivain s'en prenait, avec cette vivacité, à l'un des initiateurs les plus authentiques de la littérature pessimiste; et le silence gardé, d'autre part, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, sur un poète de cette importance semblerait assez confirmer cette hypothèse. « Young, dit Chateaubriand, doit peut-être une partie de sa réputation au beau tableau que présente l'ouverture de ses *Nuits* ou *Complaintes*. Un ministre du Tout-Puissant, un vieux père, qui a perdu sa fille unique, s'éveille au milieu des nuits pour gémir sur des tombeaux ; il associe à la mort, au temps et à l'éternité, la seule chose que l'homme ait de grand en soi-même, je veux dire la douleur. Ce tableau frappe d'abord, et l'impression en est durable. Mais avancez un peu dans ces *Nuits*, quand l'imagination, éveillée par le début du poète, a déjà créé tout un monde de pleurs et de rêveries, vous ne trouvez plus rien de ce que l'on vous a promis. »

De cette déception, Chateaubriand découvre trois causes : la triple insuffisance d'Young lorsque, pour « donner à ses méditations le caractère de la tristesse », il tente d'évoquer « les scènes de la nature, le vague

des souvenirs et les pensées de la religion. » Le genre de tristesse qui « se nourrit du spectacle de la nature » et qui « suit le cours naturel des sentiments » en instituant une sorte de secret parallélisme entre les phénomènes naturels et les accidents de la vie de l'âme lui reste interdit, « parce que son génie manquait éminemment de tendresse ». Le vague des souvenirs fait également défaut à sa tristesse ; les « retours attendrissants » vers un autre âge de la vie, vers un bonheur évanoui, sont absents dans ses vers, et les souvenirs du malheur paraissent sous sa plume « manquer de vérité comme tout le reste ». Enfin la tristesse religieuse reste, chez ce protestant, absolument dénuée de suavité et d'onction.

Ce dernier argument est à peine indiqué par Chateaubriand, qui se hâte de démontrer que, dans l'éternel conflit du génie et du goût, Young donne trop souvent prise aux reproches de celui-ci : conclusion qui semble un peu postiche, qui se rattache moins à un examen particulier du peu « génial » poète des *Nuits* qu'à des polémiques toujours ouvertes à la veille de la révolte romantique. La vraie conclusion de l'article, la condamnation irrémédiable d'Young, c'est la proclamation de son insincérité et de son insuffisance élégiaque. « Il n'est point l'homme de la douleur ; il ne plaît point aux cœurs véritablement malheureux. Dans plusieurs endroits, Young déclame contre la solitude : l'habitude de son cœur n'était donc pas la rêverie. » Quelle fin de non-recevoir plus significative le père de René pouvait-il opposer à ce mélancolique suspect, qui avait tenu en suspicion la solitude?

Mme de Staël, de son côté, se détachait peu à peu d'Young. Il a certainement été au nombre de ses lectures de jeune fille, du temps où elle n'aimait « que ce qui la

faisait pleurer ». Dans le livre *De la littérature*, en 1800, elle s'écrie encore : « Que de réflexions profondes et terribles ne reste-t-il pas de ces *Nuits* d'Young, où l'homme est peint considérant le cours et le terme de sa destinée sans cette illusion qui nous fait nous intéresser à des jours comme à des siècles, à ce qui passe comme à l'éternité ! Young juge la vie humaine comme s'il n'en était pas ; et sa pensée s'élève au-dessus de son être pour lui marquer une place imperceptible dans l'immensité de la création[1].... » Dans *Delphine*, Mme de Ternan cite les *Nuits*[2], de même que Lebensei cite Hervey. Mais la trace d'Young n'est guère perceptible dans *Corinne*, dont la tristesse s'abreuve à d'autres sources. Et dans l'*Allemagne*, Mme de Staël reconnaît que le funèbre continu est mortel à l'art. « Dans la *Messiade* comme dans Young, on nous ramène trop souvent au milieu des tombeaux. C'en serait fait des arts si l'on se plongeait toujours dans ce genre de méditation ; car il faut un sentiment très énergique de l'existence pour sentir le monde animé de la poésie[3]. »

Si nous songeons que vers la même date Charles Nodier écrit dans les *Tristes*[4] : « Young n'est, à peu de chose près, qu'un déclamateur ampoulé », nous nous demanderons de quelle nature est la crise que traverse en ce moment la renommée du poète anglais. La littérature officielle est assurément fort hostile aux manifestations littéraires exotiques, et c'est l'heure où Geoffroy fait une guerre acharnée à tout ce qui sent son Alle-

1. Première partie, chap. XV.
2. *Œuvres*, éd. de 1820, t. VII, p. 63.
3. Chapitre *Des poèmes allemands*.
4. *Les Tristes, ou mélanges tirés des tablettes d'un suicide*. Paris, 1806, p. 126. La *Préface* vante un ouvrage vraisemblablement inspiré par Young, les *Nuits Eliséennes* de Gleizes (*sic*).

magne ou son Angleterre ; les *Débats* du 21 mai 1806 contiennent, dans cet ordre d'idées, un feuilleton qui est le comble de la mauvaise humeur chauvine. « Tous les sauvages sont des animaux tristes ; leur mélancolie n'est ordinairement que l'absence des idées.... C'est des peuplades du Nord, c'est de l'Angleterre, de l'Écosse, de la Germanie que nous est venu ce coloris noir, ce désordre d'une imagination bizarre, cette mélancolie lourde et monotone qui ne consiste que dans une vaine enflure et une ridicule parade de métaphores outrées.... Il n'y a qu'un insipide fatras dans le pleureur Young[1].... » Le néo-christianisme de ce moment, d'autre part, affecte d'exagérer les consolations apportées par les religions révélées à l'humaine inquiétude et à l'incertitude de la destinée. Il y a donc, de la part de ceux qui tiennent avant tout à renouer — fût-ce au préjudice de l'individu, de ses droits et de ses souffrances — les liens religieux et sociaux, une conspiration d'hostilité contre le poète anglais. Mais si, d'un autre côté, les amis de la vie intérieure, du rêve, de la méditation grave, comme Chateaubriand, Mme de Staël ou le jeune Nodier, s'accordent à taxer Young de monotonie, n'est-ce pas que déjà, sourdement, le conflit inévitable s'engage entre les anciennes formes littéraires et les nouveautés où la poésie cherche son rajeunissement ? Quoi de plus intolérable, à vrai dire, que l'emploi des métaphores convenues, de la phraséologie mythologique, des périphrases contournées et prévues, lorsque des sentiments aussi personnels dans leur principe que le deuil, le regret, le vague de l'âme sont en cause? Aucun des écrivains qui manifestaient à cette heure quelque hostilité à l'égard d'Young *pour des raisons esthétiques*

1. La même année, Dupont de Nemours, dans une lecture *sur le goût* faite à l'Institut, condamne Young expressément.

n'aurait encore consenti à sacrifier les procédés d'écriture consacrés par trois siècles de poésie classique : et pourtant, au fond de leur croissante opposition au poète des *Nuits*, il n'y a peut-être pas autre chose que la protestation inconsciente d'une littérature nouvelle qui cherche sa forme, alors qu'elle a déjà conquis presque toute sa substance intérieure.

## IX

Il s'en faut que le grand public soit sensible à ces dissonances. Young continue d'y trouver une certaine faveur, mais plus peut-être par des succédanés lointains que par des traductions ou des adaptations un peu fidèles. On éprouve, en tout cas, le besoin de l'abréger, et ce sont les *Beautés poétiques* d'Edouard Young que traduit en 1804 Bertrand Barrère [1] ; inversement, il est curieux de noter que, selon Quérard, nulle réédition de Letourneur ne fut donnée entre 1792 et 1812, tandis que les *Satires* du poète anglais bénéficient vers ce temps d'une légère attention que l'époque antérieure ne leur accordait guère [2]. D'autres versificateurs vont chercher dans son œuvre un sujet ou un modèle, sans songer à s'écarter des formes traditionnelles. Boucharlat publie en 1806 un *Jugement dernier* en trois chants imité d'Young ; P. Chevalier, en 1809, une *Jane Grey ou le triomphe de la Religion* en quatre chants. Ça et là, on reprend encore, mais rarement, quelques-uns des grands thèmes d'affliction

1. Avec une notice d'Evans. Cf. *Décade philosophique*, an XIII, t. I, p. 416.

2. Une traduction très libre par Bertin en avait été donnée en 1797 ; une autre, en vers, par J. Lablée, est publiée en 1802. Une première traduction, en 1787, avait passé presque inaperçue.

que les *Nuits* avaient mis en circulation[1]. Divers témoignages — peut-être des survivances de goûts antérieurs autant que des indices d'affinités actuelles — se rencontrent encore. Mme Récamier fait d'Young une de ses lectures favorites[2]; l'aimable cercle des Périer ne craint pas — ô éclectisme! — de « varier » Young avec La Harpe et Voltaire[3]; un drame lyrique de 1800 ne manque point de mettre, dans un jardin anglais planté « des arbres les plus sombres », des bustes d'Ossian, d'Young et d'Hervey[4]. Une « idylle élégiaque », en 1807, contient une invocation fervente à l'auteur des *Nuits*[5] :

> Triste et sublime auteur, toi dont les écrits sombres
> Des plus obscures nuits épaississent les ombres,
> Mélancolique Young, père, époux malheureux,
> Suis-moi dans mon exil ! C'est toi seul que je veux.

Beaucoup des élégiaques de l'Empire pourraient faire une déclaration analogue, puisque les *Nuits* sont, avec Ossian, Gray, *Werther*, les sources de leur mélancolie. Où est le temps où Dorat apercevait un de ses émules en poésie qui se promenait au Luxembourg et qui s'étonnait de ne pas ressentir l'influence inspiratrice de la lune? Son effet, à présent, n'est que trop certain, trop prévu et trop automatique. De François de Neufchâteau, chantant la Mort dans une séance

1. *L'Immortalité de l'âme*, élégie tirée des Nuits d'Young, suivie de deux autres tirées des Psaumes. Paris, 1800; Lagache, *l'Homme*, fragment de traduction de la quatrième Nuit. *Merc. de France*, an XII, t. XVII.

2. Herriot, *Mme Récamier et ses amis*, t. I, p. 102.

3. *Correspondance des demoiselles de Berckheim*. Paris, 1895, t. II, p. 32.

4. *Fanny Morna ou l'Ecossaise*, de Favières et Pertuis. La scène, il est vrai, est en Prusse.

5. *Opuscules en vers*, par l'auteur de la *Nouvelle Ruth*. Paris, 1807.

de l'Institut, à Delille revenu d'exil et faisant, dans l'*Imagination*, sa place à la « plainte éternelle » de l'homme,

— Que l'homme est passager ! que sa vie est cruelle !

de Legouvé vantant la mélancolie comme une source de secrètes jouissances à Millevoye s'attristant de l'*Anniversaire* ou prononçant sa *Prière à la nuit* — tous ceux de ces poètes qui voulaient s'élever au-dessus de la simple doléance sentimentale ou du souci descriptif ne manquaient pas de faire résonner quelques-unes des cordes graves que la lyre française avait empruntées au poète anglais. Ce qu'il eût fallu, c'est plus d'élan, d'originalité et de profondeur dans le rythme et la phrase, dans la qualité des images et le dessin des constructions, des figures moins conventionnelles et une intervention plus vivifiante de l'imagination personnelle : c'est, en d'autres termes, la révolution poétique de 1825 un quart de siècle plus tôt.

Dirons-nous que la prose — conservant sur l'expression versifiée son ancien avantage — restait dans quelque dépendance à l'égard du poète anglais? Young était, nous l'avons vu, dépassé de beaucoup par la rêverie de René. Il l'était aussi, quoique pour d'autres raisons, par le nihilisme de Sénancour, qui développe souvent des idées dont le point de départ peut se trouver dans les *Nuits*, mais qui fait d'*Oberman* [1] une méditation autrement désenchantée. Ballanche est, peut-être, des prosateurs graves de cette période, le seul qui se trouve de plain-pied, par une sorte de convenance préétablie, avec la foi et avec la mélan-

1. Voir une comparaison entre Young et Sénancour, signée E. S., dans l'*Artiste*, t. V, p. 250, 1833.

colie du poète des *Nuits*. « Young, profond et sublime, en nous montrant les misères de l'humanité, nous fait soupirer après l'immortalité[1].... »

En réalité, il faut bien l'avouer : pour cette époque pénétrée des ferments de la nouveauté littéraire, mais résistant à la tentation de les laisser se développer librement, et d'ailleurs détournée vers d'autres objets par l'exigence des temps, le véritable interprète d'Young, c'était Baour-Lormian. Ses *Veillées poétiques*[2] firent pour les *Nuits*, à la fin de l'Empire, ce que son *Ossian* avait fait, sous le Consulat, pour la « harpe gallique » : elles déguisèrent à des lecteurs encore épris de grandiloquence et de pompe, très attachés au fond au principe de la séparation des genres et des styles, tout ce que des thèmes poétiques comme ceux-ci comportaient, à vrai dire, de nécessités révolutionnaires. C'est à peine si l'on pouvait encore reconnaître une poésie subjective dans ces développements incolores et prévus :

> Sommeil, baume enchanteur, pure et fraîche rosée,
> Toi qui viens rajeunir la nature épuisée....
> Mais il me fuit. Pareil à ce monde pervers,
> Il s'éloigne des lieux qu'assiègent les revers ;
> Il s'éloigne, il échappe à la plainte importune[3]...

Qui donc pouvait s'effarer de vers comme ceux-là? On félicita assez généralement Baour d'avoir réduit aux exigences du bon goût les intempérances et les bizarreries de son modèle. Un des articles les plus significatifs est celui que l'*Ambigu* de Peltier, le

1. *Du Sentiment...* Lyon, 1802, p. 214.

2. Voir, dans le *Journal* d'E. Géraud, pp. M. Albert, p. 177, une amusante anecdote se rapportant à la composition de ces poèmes.

3. *Fragments imités d'Young*, à la suite des *Veillées poétiques et morales*, Paris, 1811; la troisième *Veillée* suivait déjà Young de très près dans ses développements sur le ciel étoilé.

30 juillet 1811, consacrait aux *Veillées poétiques* : il rappelait l'ancienne vogue de ce poète anglais qui « parut comme ce triste oiseau de la nuit, qui se fait entendre au milieu des ténèbres, et qui, perché sur les toits, annonce, dit-on, par ses cris lugubres les ravages prochains de la mort » ; mais « tout le monde reconnaît aujourd'hui qu'Young est le plus mauvais modèle qu'on puisse suivre ; il n'appartient qu'à un homme de beaucoup de goût de ne pas s'égarer sur ses traces [1] »..... C'est ainsi que les *Nuits*, jugées monotones par les initiateurs d'une littérature nouvelle, condamnées pour leurs singularités par les fervents de l'ancienne poétique, devaient aux transcriptions ampoulées d'un versificateur habile un prolongement d'existence dans la poésie française.

## X

Pour que celle-ci pût tirer encore quelque profit de cette œuvre qui, jadis, avait paru, à un Diderot ou à un Mercier, si riche de nouveauté et de germes d'avenir, il fallait qu'elle se remît en face de l'original. Il est heureux que Lamartine, en 1810, se soit appliqué à faire des traductions de l'anglais : son choix ne porte pas sur les contemporains, sur Byron ou Scott, mais bien sur des auteurs considérés à cette date comme des classiques — et pourtant il y a là, pour la poésie lamartinienne, des incitations fécondes. « ... Quelques *Nuits* d'Young, écrit-il le 30 septembre à Aymon de Virieu, et la superbe tragédie d'Addison, *The death of Cato*, la *mort de Caton*, le tout en vile prose, excepté quelques morceaux qui me séduisent et que je versifie.... » L'hiver qui suit est un des plus « spleené-

1. *L'Ambigu*, t. XXXIV, p. 169.

tiques » de la jeunesse de Lamartine, et il n'est pas étonnant qu'il s'excuse de son silence, le 24 mars 1811, « n'ayant pas le courage d'écrire deux lignes de suite, plongé tous les jours dans les idées les plus sombres, ou me récréant avec quelques auteurs anglais comme Ossian, Young et Shakespeare ».

D'accord avec une telle initiation, il adresse à son ami, le 6 janvier 1813, « une longue épître en trois cents vers au moins sur les *Sépultures*. Ce sont des vers pour apprendre à faire des vers, mais qui me paraissent bien frappés et assez bien pensés. » La rêverie y suit un cours parallèle à l'inquiétude des *Nuits* :

> A l'ombre d'un cyprès arrosé par des pleurs,
> Le sommeil de la mort a-t-il autant d'horreurs?
> Ou la voix d'un ami qui pleure notre absence
> Peut-elle du tombeau consoler le silence?
> Je ne sais : de la mort nos regards indiscrets
> N'ont pu percer encor les terribles secrets [1].

La foi religieuse du poète lui donne confiance, il est vrai; et il se fait à lui-même les réponses rassurantes que répétait sans relâche l'orthodoxie chrétienne des *Nuits*. On peut dire que les affinités entre Lamartine et Young, à cette date, sont complètes : même penchant à une mélancolie que la religion console; même attachement à quelques formes surannées de style mythologique; même prédilection pour le décor nocturne. Il y avait, par bonheur, chez le jeune Bourguignon, une sincérité autrement vibrante et aussi, Dieu merci! un attachement plus ardent pour cette « terre d'exil » à laquelle il déclarait poétiquement préférer la vraie patrie du chrétien.

1. *Correspondance de Lamartine*. Paris, 1873, t. I, p. 273 et 292; t. II, p. 3 et 147.

Plusieurs de ces essais poétiques dont Virieu était le principal confident forment une sorte de transition entre les épanchements philosophico-théologiques à la manière d'Young et les *Méditations*, où l'amour humain et l'attendrissement en face de la nature consolatrice ajoutent une note plus émue à ces thèmes de réflexion. C'est surtout la fin de la troisième *Nuit*, où la Mort est invoquée comme la grande libératrice, où le « Roi des Epouvantements » est salué comme le « Prince de la Paix », et la quatrième *Nuit* tout entière, avec son « Triomphe chrétien », qui peuvent avoir concentré, pour Lamartine, les éléments assimilables à sa propre inspiration. La même confiance chrétienne répondant à la même angoisse, une certitude identique quant aux promesses de la rédemption, une égale affirmation de la double nature de l'homme, placent les deux poètes sur le même terrain ; et le jeune Français ne dédaigne pas les procédés d'écriture surannés de son prédécesseur britannique, les « reines des nuits », les « pâles Destins », les « robes de ténèbres » empruntés à la friperie mythologique. Une pièce comme la XVIII[e] Méditation, la *Foi*, c'est proprement une *Nuit* d'Young reprise avec moins d'apparat :

O Néant ! ô seul Dieu que je puisse comprendre !
Silencieux abîme où je vais redescendre,
Pourquoi laissas-tu l'homme échapper de ta main ?...
... J'ai vécu ; j'ai passé ce désert de la vie,
Où toujours sous mes pas chaque fleur s'est flétrie....
... Je ne veux pas d'un monde où tout change, où tout passe,
Où, jusqu'au souvenir, tout s'use et tout s'efface ;
Où tout est fugitif, périssable, incertain ;
Où le jour du bonheur n'a pas de lendemain !
— Mais tandis qu'exhalant le doute et le blasphème,
Les yeux sur mon tombeau, je pleure sur moi-même,
La foi, se réveillant comme un doux souvenir,
Jette un rayon d'espoir sur mon pâle avenir,
Sous l'ombre de la mort me ranime et m'enflamme...

Il n'y avait rien, dans ces effusions, qui avertît un lecteur de 1820 que l'*Essai sur l'Astronomie* de Fontanes ou le *Génie de l'Homme* de Chênedollé allaient être irrémédiablement dépassés, voués à l'abandon et à l'oubli qui s'empare des œuvres de transition et de demi-caractère. Et les contemporains, nous l'avons noté, rapprochèrent volontiers les *Méditations* des *Nuits*[1], sans toujours bien discerner tout ce qui différenciait déjà la tendresse et l'émotion un peu molle de Lamartine de la rigidité discursive et du frémissement à froid du pasteur de Welwyn. Stendhal, pour son compte, n'était sensible qu'à une espèce de grandiloquence méditative, lorsqu'il voyait chez Hugo « un talent dans le genre de celui de Young » : un fonds inattaquable d'optimisme et une autre qualité d'images éloignaient cependant, dès les *Odes* et les *Nouvelles Odes*, les épanchements de Victor Hugo des *Pensées nocturnes*. Et il est difficile d'admettre enfin, comme on l'a fait[2], que « les lamentations d'Aug. Barbier [dans *Il Pianto*] peuvent très bien se comparer, comme pensée générale, aux *Nuits* d'Young » : le style poétique avait eu sa révolution à son tour, et les écrivains n'étaient plus sollicités désormais, d'aiguiser leur verve sur une œuvre comme celle-là. Les plus pessimistes, dès lors, cherchent ailleurs des modèles ou des inspirateurs, et, rien que dans la littérature anglaise, Milton ou Byron offrent des thèmes de mélancolie autrement énergiques, auxquels un accent plus ou moins marqué de révolte confère une profondeur nouvelle. La notoriété d'Young n'a plus qu'à déchoir. De fait, si la première

1. Cf. p. 56 ; voir aussi Amar, *Moniteur universel* du 28 octobre 1823 : « Le plus souvent une longue suite de sentences et de réflexions morales à la manière d'Young.... »

2. *Revue de Paris*, janvier 1833, t. 46, p. 244.

moitié du XIXe siècle accueille encore quelques rééditions de Letourneur[1], la littérature active et vivante ne doit plus rien, passé 1825 environ, à l'influence d'Young et des *Nuits*[2]. Le poète et son œuvre sont une figure et une chose du passé — presque symboliques :

> Young fût devenu gai, le pleureur Héraclite,
> S'essuyant l'œil, eût ri plus fort que Démocrite....

écrit Th. Gautier, en 1831, dans *Albertus*. La critique n'a plus qu'à enregistrer la déchéance irrémédiable d'un des poètes étrangers qui avaient eu, au XVIIIe siècle, la renommée la plus européenne. Un article des *Débats*, le 8 septembre 1834, change même radicalement l'angle ordinaire de perspective. « Young, le véritable Young,... c'est un satirique dont le point d'appui est l'éternité; un prêtre qui se sert de l'idée de la mort pour cribler d'épigrammes la vie et ses misères; son style est étincelant de *concetti* ; il se rapproche de Perse pour la bizarrerie des rapprochements et la concision énigmatique des images. Letourneur l'a changé en pleureur éternel et en déclamateur mystique. » Et Ph. Chasles, dans l'*Artiste* du 6 juillet 1845, n'a pas assez d'injures pour ce « courtisan lugubre », ce « fossoyeur ambitieux ». « Monotone et factice, il outra la douleur, et profana cette chose sacrée.... »

L'élégiaque chrétien n'a plus à espérer de recours contre des arrêts de ce genre. Après avoir suscité une

1. D'après Quérard, *quinze* rééditions entre 1817 et 1834.

2. Quelques survivances : *Young et Narcisse*, élégie avec notes et anecdotes, dédiée à M. Talma, par Paccard. Paris, 1818; le *Duel d'Young ou la Peine du talion*, conte anecdotique, par Aug. Desportes, Paris, 1822; Le Filleul des Guerrots, *Young et l'Enfant*, fable (*Almanach des Muses*, 1827, p. 160); une traduction de la sixième *Nuit* à la suite de la *Vierge de Groa*, poème par A. Saint-Michel. Paris, 1821.

rêverie féconde et aidé la littérature à s'annexer de nouvelles provinces qu'elle avait scrupule à revendiquer comme siennes, après avoir éveillé des consonances factices parfois, mais souvent nobles et graves, dans des âmes incertaines ou inquiètes, les *Nuits* connaissent à leur tour ces vicissitudes des choses qu'elles avaient si lugubrement chantées :

> Chaque instant a sa faucille, toute pareille
> A la faux énorme du Temps, dont les larges coups
> Frappent les empires à la racine....

# LE « GENRE TROUBADOUR »

Parmi les affluents que le Romantisme devait un jour absorber, et qui d'avance indiquaient le sens où allait couler le fleuve, il en est un dont le cours ne semble pas avoir été jamais décrit. On a vu avec raison du *préromantisme* dans la sauvagerie de Rousseau et dans ses effusions de promeneur solitaire, dans les drames à tirades de Diderot et de Mercier, dans l'acceptation de Shakespeare, d'Ossian, d'Young, par une partie du XVIII^e^ siècle finissant. Le « genre troubadour » mérite, lui aussi, d'avoir sa place au nombre des indices qui témoignèrent peu à peu de la nécessité et de l'imminence d'une autre littérature. Ce n'était en apparence qu'une manière de jeu d'esprit et de pastiche, un déguisement de style, une coquetterie de sentiment : cependant cette ingéniosité souvent artificielle, puérile parfois, manifestait à sa façon une nostalgie significative, le regret d'un passé de naïveté gracieuse ou émouvante. Galantes ou terribles, les imaginations du « genre troubadour » répondirent en France au même retour des âmes vers le passé que les exhumations ossianesques de l'Ecosse, que les restitutions de l'évêque Percy en Angleterre, et que les *bardits* où l'Allemagne mêla le bruissement de ses chênes à l'évocation des antiquités germaniques.

## I

La veine de poésie marotique qui n'a guère cessé de se rencontrer dans les prédilections des amateurs, le

culte des vieilles choses provinciales qui rendait, à des érudits locaux, les plus surannés monuments littéraires d'autrefois plus chers que les plus triomphantes productions d'à présent : telles sont les deux « survivances », si l'on peut dire, auxquelles le genre troubadour dut de pouvoir exister. Dans les recueils collectifs où les petits poètes du XVII^e^ siècle mêlaient leurs vers à ceux des gens du monde, plus d'une inspiration archaïque se rencontre. Villon lui-même trouvait parfois sa place dans les morceaux choisis que le public avait entre les mains, et le moyen âge littéraire n'était nullement aboli au point que le souvenir des formes « gothiques » de langue et de versification se perdît. Aussi n'est-il pas rare de trouver, en plein classicisme, des pièces comme la « balade » que donne en 1665 le *Nouveau Parnasse des Muses galantes*[1] ; elle débute ainsi :

Qui premier inventa le joli jeu d'amour....

et répète au refrain ce vers :

Mais honni soit qui trouva l'hyménée.

Cependant c'étaient là des excentricités ou des badinages qui restaient en marge du goût dominant. Il fallait être un esprit paradoxal comme Alceste pour préférer sa vieille chanson aux gentillesses de la Muse contemporaine; un La Bruyère n'insinuait pas sans de grandes précautions, dans son chapitre *De quelques usages*, deux rondeaux « qu'une tradition nous a conservés sans nous en marquer le temps ni l'auteur », et dont il appréciait sans doute la malicieuse naïveté :

Bien à propos s'en vint Ogier en France
Pour le païs de mescreans monder....

1. *Le Nouveau Parnasse des Muses galantes, ou les Divertissements de la Poésie française.* Paris, 1665.

et

> De cettuy preux maints grands clercs ont écrit
> Qu'oncques dangier n'étonna son courage....

De fait, nous voyons, par exemple, le *Mercure galant*, en 1682[1], mettre sur le compte d'un vieil original, « à qui l'antiquité plaisait en toutes choses, jusque-là qu'il ne s'aima jamais tant que lorsqu'il eut la barbe grise », un « rondeau en vieux langage » d'un archaïsme renforcé :

> Le voudrois moult que ma mignarde ocelle
> Voulut s'ébattre ès behours, ès tournois....

Cependant la province, dont la participation au développement de la littérature française a été si peu étudiée, ne pouvait manquer de s'attarder plus que Paris au souvenir de formes ou de thèmes littéraires qui ne gardaient plus grande saveur pour le public de la capitale. Le Midi, à cet égard, avait toutes sortes de raisons d'être fidèle à un passé poétique brillant, et de le faire un peu connaître, à l'occasion, à ses hôtes de langue d'oïl. « Mme de Grignan, nous dit-on, ayant voulu savoir ce qu'étaient autrefois en Provence les troubadours et la Cour d'Amour, M. de Calvy ressuscita Guillaume Adhémar, un des ancêtres de M. le comte de Grignan, pour lui en porter des nouvelles. Ce gentilhomme fut un troubadour célèbre, qui composa d'excellents ouvrages, et qui mourut d'amour pour la comtesse de Die[2].... » D'ailleurs, le pastiche qu'imagina l'officieux M. de Calvy n'était qu'une galanterie assez incolore, et il faut espérer que la curiosité de Mme de Grignan put se renseigner à d'autres sources sur la poésie des ancêtres de son mari :

1. *Mercure galant*, novembre 1682, p. 56.
2. *Mercure galant*, janvier 1690, p. 115.

Voici, belle comtesse, un fameux troubadour
Sorti pour vous du ténébreux séjour....
Le Provençal comblé de gloire
Suivait jadis les lois de l'empire amoureux....

D'autres poètes amateurs, en Provence, auraient pu documenter la savante fille de Mme de Sévigné et lui fournir des pastiches moins insipides. M. François Destiene, seigneur de Barlemont en Provence, était, nous dit-on, « un gentilhomme de beaucoup d'esprit, qui faisait de très beaux vers, et qui, à l'imitation de Voiture, avait tâché à ressusciter le vieux langage.... C'était un véritable *Troubadour*, et le Parnasse de Provence perd en lui un de ses principaux ornements[1]. »

Le « style gaulois », comme on disait, que ces originaux de province s'ingéniaient à imiter était dès ce moment réservé uniquement à un badinage plus ou moins ingénieux, sans grand profit pour l'invention poétique. Ce n'est guère autre chose que de l'agrément marotique, avec les afféteries, les mièvreries du genre, avec la gentillesse et le ton leste, aussi, que les tourneurs de madrigaux n'avaient jamais désappris.

Ou l'on m'a dit flateuse menterie,
Ou bien devez, dans la quinzaine au plus,
Venir revoir A**, votre patrie.
Ja n'est besoing, que d'abondant vous prie
De ramener le moult joyeux Bacchus,
Ris, Jeux, Plaisirs, doulx suivans de Vénus[2]....

C'est ainsi que des constructions archaïques et un

1. *Ibid.*, janvier 1706, p. 43. Cf. aussi Galaup de Chasteuil, *Apologie des anciens historiens et des troubadours ou poètes provençaux*. Avignon, 1704. L'ouvrage est dédié à l'intendant de Provence, Lebret, et renferme, outre une justification des troubadours (3e et 4e dialogues) un rondeau et un virelay, pastichés d'après l'ancien style.

2. *Épître marotique* à M. le comte d'A**, chevalier de **, capitaine au régiment d'**. *Mercure de France*, octobre 1740, p. 2147.

vocabulaire laborieusement suranné s'accommodaient à des mythologies d'un usage plus moderne et à des façons de penser toutes contemporaines.

## II

Il est difficile de dire dans quelle mesure les travaux des érudits, en ramenant au jour maint trésor enfoui dans les décombres du passé, contribuèrent à faire connaître à un public moins spécial des « antiquités littéraires » dont les poètes contemporains pouvaient être tentés de pasticher la naïveté vieillotte. On sait quelle fut l'activité des savants ecclésiastiques dans ce domaine. L'abbé Mervesin publie en 1706 son *Histoire de la poésie française*[1], où il s'étend assez longuement — avec exemples à l'appui — sur la Provence et sur le Languedoc. L'abbé Massieu commence dans le même temps, à l'Académie des Inscriptions, à lire des fragments d'un ouvrage analogue qui paraîtra en 1739[2], et qui, s'arrêtant au règne de François Ier, fera une place fort large, en proportion, à l'ancienne poésie. « Il a su rendre intéressant pour tout le monde, écrit l'éditeur de son livre, une matière qui jusqu'ici ne l'avait été que pour un petit nombre de gens de lettres, amateurs de tout ce qui est marqué au coin de l'antiquité. » Il enchâssait en effet, dans un résumé qui suivait, règne par règne, les destinées de la poésie sous les anciens rois, un certain nombre d'exemples, assez habilement

1. *Histoire de la poésie française.* Paris, 1706. Cf. p. 61 à 97.
2. *Histoire de la poésie française, avec une défense de la poésie.* Paris, 1739.

choisis, de cette antique littérature ; mais c'est ici la poésie de langue d'oïl qui se trouvait favorisée aux dépens de sa rivale du Midi. De même, l'abbé Goujet, au neuvième volume de sa *Bibliothèque française*, consacrée aux poètes du moyen âge, s'en tenait aux écrivains du Nord. Une rivalité entre troubadours et trouvères, dont le différend ne sortait guère de l'enceinte des sociétés savantes et des Académies provinciales, met aux prises, au cours du XVIII[e] siècle, les érudits trop dévotieux [1].

Chemin faisant, cette curiosité déborde dans le public; elle ne s'en tient pas à la continuelle reprise des mêmes arguments et des mêmes démonstrations sur l'antiquité ou sur la priorité des troubadours. Le *Mercure de France* de juin 1741 annonce qu' « une personne de lettres de nos amis se propose de donner l'histoire des anciens poètes provençaux connus sous le nom de Troubadours, qui ont fleuri depuis le milieu du XII[e] siècle jusque vers la fin du XIV[e]. Il prie les curieux qui possèdent ou qui connaissent des poésies manuscrites de ces Troubadours... de nous en donner avis pour lui en faire part.... »

L'année suivante, avec les notes adjointes aux *Poésies du roi de Navarre* [2], l'origine de la poésie française est transportée de Provence en Normandie : c'est une expropriation dont le Midi a déjà été plusieurs fois victime, et contre laquelle ses provinces protestent avec de plus en plus d'éclat. Dans une séance publique de

1. Cf. Noblot, *L'origine et les progrès des arts et des sciences.* Paris, 1741. Une des plus vives ripostes aux prétentions du Nord et de ses fabliaux « insipides » est contenu dans les *Observations critiques sur les trouvères et les troubadours* insérées à la suite du *Voyage littéraire de Provence* de Papon. Paris, 1780.

2. *Les Poésies du roi de Navarre*, avec des notes et un glossaire français, etc. 2 vol. Paris, 1742.

l'académie de Montauban, le 25 août 1754, Cathala lit un essai sur la « langue gasconne », « plus propre, dit-il, à la poésie qu'à tout autre genre. C'est dans les vers qu'elle étale tous ses avantages ; sa poésie est bien antérieure à la française : longtemps avant les Meuns et les Lorris, une foule de troubadours ou poètes provençaux, que quelques auteurs ont dit être les inventeurs de la rime, brillaient dans les cours des souverains.... » Et il va de soi que les Jeux Floraux de Toulouse, dans leurs éloges périodiques de Clémence Isaure, ne se faisaient pas faute de proclamer l'antiquité de leur Parnasse, tandis que la Provence continuait à glorifier le souvenir de ses cours d'amour, où de nobles poètes joûtaient si bellement en l'honneur des dames.

Nulle critique, cela va sans dire, dans l'exposé de ces données, qui restent surtout traditionnelles, ou qui consistent dans la simple connaissance érudite des noms et des choses d'autrefois. Le plus colossal effort qui soit tenté par un travailleur de cette époque est celui de Lacurne de Sainte-Palaye. Dès octobre 1745, le *Mercure de France* annonce que cet érudit « a rassemblé depuis longtemps avec beaucoup de soins et de dépenses tous les matériaux nécessaires pour donner une histoire excellente de ces troubadours ; il a dépouillé tous les manuscrits d'Italie, et y a fait copier plus de quatre mille pièces de ces poètes ; l'idée que l'on a conçue justement de ses lumières par les dissertations qu'il a déjà données dans les mémoires de l'Académie [des Inscriptions] fait désirer avec empressement cet ouvrage dont on sait que les matériaux sont prêts »....

Cependant, en dehors de son édition d'*Aucassin et Nicolette* en 1756, sous le titre des *Amours du bon vieux*

*temps*, en dehors de ses travaux sur la Chevalerie [1] qui touchaient par quelques côtés à l'activité poétique des troubadours, aux cours d'amour, à la métaphysique sentimentale, au mélange de la galanterie et de la religion, ce n'est pas à Sainte-Palaye lui-même qu'était réservé le soin de documenter le XVIII[e] siècle sur cet aimable aspect du passé poétique de la France. L'abbé Millot, qui publie en 1774 les trois volumes de son *Histoire littéraire des Troubadours*, reconnaît d'ailleurs qu'il est l'obligé de cet intrépide érudit, seul capable d' « arracher les troubadours du tombeau où leur renommée était ensevelie avec leurs ouvrages [2] ». Lui-même n'a fait que « mettre en œuvre avec plaisir les matériaux qu'il a rassemblés » : compilation peu méthodique malheureusement, et dont la valeur scientifique est faible, mais qui avait l'avantage de présenter à des lecteurs curieux un grand nombre d'analyses, de résumés ou de transcriptions concernant cette sorte de paléontologie littéraire si mal connue encore. Le prévoyant abbé rassurait son public sur l'action morale que pouvait avoir cette exhumation d'un passé qui, parfois, ne laissait pas d'être un peu scabreux. « Les aventures et même les pièces galantes des troubadours, épurées de tout ce que la pudeur doit proscrire, peuvent servir sans pédantisme, soit à caractériser l'esprit et les mœurs des siècles de la chevalerie, soit à peindre le vice haïssable quand il trouble l'harmonie et les

1. Il commence en 1746 la lecture de ses Mémoires sur la chevalerie à l'Académie des Inscriptions ; il les donne en 2 volumes en 1759. Notez que c'est l'année où Voltaire écrit *Tancrède*, où respire un esprit « dameret » qui procède en partie de l'inspiration de l'Arioste.

2. *Histoire littéraire des Troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pièces, et plusieurs particularités sur les mœurs, les usages et l'histoire du* XII[e] *et du* XIII[e] *siècle*. 3 vol. Paris, 1774.

devoirs de la société. » Le *Discours préliminaire* examinait assez longuement les conditions où s'était exercée l'activité poétique des troubadours, encouragée par des exemples et des protections illustres, stimulée par l'attention des dames, associée toujours à la galanterie et à l'héroïsme. « Les idées d'amour et de valeur paraissaient inséparables, et le poète les confondait en célébrant les héros ou en excitant à l'héroïsme. » Il passait en revue, enfin, les divers genres, sirventes, tensons ou jeux-partis, pastourelles, novelles, et fournissait ainsi une carte d'échantillons singulièrement suggestive aux imaginations en quête de nouveautés — ou de gentilles vieilleries.

Ce « très utile ouvrage » au gré de quelques-uns[1] aurait pu être, toutes différences gardées, ce que le *Tableau* de Sainte-Beuve devait être un demi-siècle plus tard : le rappel et le recueil d'un certain nombre de formes ou de variétés de pensée et de sentiment propres à encourager des tentatives nouvelles ou des rénovations intéressantes. De fait, l'attention semble être vivement attirée du côté des troubadours, durant les toutes dernières années de l'Ancien Régime. Culte attendri des choses de jadis, à une époque où le présent se lézardait de toutes parts ? Invitation, venue de haut, à goûter le « bon vieux temps » où personne sans doute ne discutait ses devoirs de vassal ? Recherche inquiète de la simplicité du cœur et de la naïveté du langage, alors que les raffinements psychologiques et les habiletés de l'expression triomphaient de plus en plus dans la littérature et dans la société ? L'idylle à la Gessner, l'antiquité exagérément simplifiée ayant été sollicitées de verser leur rosée sur l'aridité des cœurs et des intelligences, paraissait-il d'une hygiène souhai-

1. *Année littéraire*, 1774, t. VI, p. 217.

table de baigner encore ceux-ci dans l'eau clairette des primitifs ? Aristocratiques et féminines coquetteries heureuses de retrouver (du moins on l'imaginait) un âge littéraire où la vaillance, l'amour et la poésie se trouvaient toujours réunis ? Sans doute y eut-il un peu de tout cela dans les raisons qui inclinèrent la fin du XVIII[e] siècle vers des prédilections intellectuelles que le siècle de Louis XIV n'aurait point avouées. Il va sans dire que dans cette curiosité pour le passé, nulle méthode, nul classement n'interviennent. On tient toujours, il est vrai, par patriotisme local, à placer soit au Midi, soit au Nord le berceau unique et véritable de la poésie française ; mais de ces conflits d'érudition [1] le public ne saurait avoir cure. Indistinctement, le *Parnasse des Dames* de Sauvigny, « pour faire goûter encore notre ancienne poésie, dont la naïveté nous est trop peu connue », donne des poésies de Marguerite de Navarre avec des œuvres des femmes poètes de la Renaissance. Les *Œuvres choisies* du comte de Tressan, publiées par ordre du comte d'Artois, reprennent en 1787 diverses adaptations d'anciens romans de chevalerie [2]. La *Bibliothèque universelle des Dames*, de 1785 à 1791, publie des arrangements du même genre [3]. C'est une vraie vogue qui, à cette heure extrême de l'ancienne société, la ramène à ses origines, et qui, loin d'être confinée parmi les spécialistes ou les érudits de province, gagne de préférence les classes élégantes et les milieux de distinction.

1. *Observations sur les Troubadours*, par l'éditeur des Fabliaux (Legrand d'Aussy). Paris, 1781.

2. Cf. Paul Wespy, *Der Graf Tressan*. Diss. Leipzig, 1888.

3. Voir aussi la *Notice sur les Troubadours* de Cambry qui suit ses *Contes et Proverbes*. Amsterdam, 1784 ; les trois volumes de *Fabliaux ou Contes du* XII[e] *et du* XIII[e] *siècle*. Paris, 1779.

## III

Un argument oblique et assez imprévu avait en effet été offert, par ces témoignages d'une ancienne activité littéraire, à un débat peu apparent, mais persistant, sur la dignité du métier d'écrivain et sur la possibilité pour un homme de qualité de s'y livrer sans déroger. « On fait un ridicule aux hommes du monde, écrit Vauvenargues, de l'habitude et du goût d'écrire.... » Contre cette dépréciation des passe-temps intellectuels, quelle meilleure justification que le lointain précédent d'une littérature courtoise, et de ces grands seigneurs poètes que rencontrait à chaque pas l'histoire des troubadours! « Les princes, observait en 1746 le *Mercure de France*, ne se sont pas toujours contentés d'aimer et de protéger les gens de lettres, ils ont voulu quelquefois le devenir eux-mêmes[1] » : Charles d'Anjou, Thibault, comte de Champagne, Charles d'Orléans, d'autres encore, étaient cités à l'appui de ces anciens accords entre la lyre et l'épée. Des troubadours plus authentiques étaient invoqués par Fontenelle[2], constatant qu' « au milieu de la grossièreté du douzième et du treizième siècle il se répandit dans toute la France un esprit poétique.... Les poètes d'alors ressemblaient encore moins à ceux d'aujourd'hui que leur poésie à la nôtre. Je trouve que ceux de Provence étaient presque tous de grande qualité, et si l'on est surpris que dans une nation telle que la française, qui avait toujours

1. *Mercure de France*, mars 1746, p. 88 : compte rendu de la *Bibliothèque* de l'abbé Goujet.

2. *Histoire du Romieu de Provence*, fragment publié dans le *Mercure de France*, janvier 1751, p. 5, et reproduit dans l'*Histoire du théâtre français. Œuvres*, Paris, 1767, t. III, p. 6.

regardé les lettres avec mépris, et qui aujourd'hui tient encore beaucoup de cette espèce de barbarie, des gentilshommes et de grands seigneurs s'amusassent à faire des vers, je ne puis répondre autre chose, sinon que ces sortes de vers-là se faisaient sans étude et sans science, et que par conséquent ils ne déshonoraient pas la noblesse.... Ces troubadours-là portent de si beaux noms qu'il n'y a point de grand seigneur aujourd'hui qui ne fût bien heureux d'en descendre.... » Et le moyen, en effet, de prétendre que les lettres sont affaire de roture, lorsqu'une liste de poètes comprend des noms comme ceux « des comtes de la Marche, d'Anjou, de Provence, des ducs de Bretagne, de Brabant, et même l'empereur Frédéric Barberousse... ! »

Il y avait, dans cette évocation d'un passé où le courage aristocratique, la galanterie et la poésie se trouvaient réunis chez les mêmes personnages, quelque-chose d'assez engageant pour de modernes hommes de qualité. L'idéal du « troubadour », tel qu'une science historique assez incertaine le faisait apparaître aux yeux du XVIII^e siècle, fut certainement l'appeau qui ramena ou retint à la littérature plus d'un amateur qui, se disant fils des preux, avait besoin de s'assurer que ses ancêtres n'avaient pas cru déchoir en s'armant à leurs heures des armes de la poésie. Image aimable et frivole, que nous retrouverons surtout à la Restauration, lorsque le loyalisme de la noblesse prétendra s'allier à l'enthousiasme poétique. Au XVIII^e siècle, l'accent principal du portrait est placé ailleurs.

Ainsi, dans l'heureuse Provence,
Jadis on vit les troubadours
Dans les combats porter la lance,
Dans la paix chanter les amours ;
Ils parcouraient toutes les cours

Pour célébrer toutes les belles ;
Aux rois, à la beauté fidèles,
Amants, poètes et guerriers,
Leur muse, à des fleurs immortelles,
Mêlait le myrthe et les lauriers[1]....

Cette espèce de trinité représentée par chacun des personnages marquants d'une glorieuse époque littéraire avait de quoi séduire : il est certain que l'aristocratie française en a subi quelque influence, et que les nobles qui ne cédaient pas, vers 1780, aux séductions du libertinage ou à l'appel des préoccupations plus bourgeoises de la politique ou de la « philosophie », se proposaient volontiers un idéal où les élégances et les désinvoltures de la vie troubadouresque se trouvaient confondues. Et ce n'est peut-être pas trop s'avancer que de rattacher à ces suprêmes prédilections de l'ancienne noblesse un peu des affinités qui conduiront à la littérature tant de jeunes aristocrates de 1815.

## IV

L'ancien genre marotique avait appris, au cours du XVIII[e] siècle, à étendre son domaine : ce que l'érudition ou la tradition locale avaient révélé de notre ancienne poésie avait fait entrevoir un charme ingénu, souvent attendri, qui différait assez de la pimpante et légère plaisanterie des pasticheurs à la Marot. Aussi, d'accord avec le biais qui incline à la sentimentalité le goût du siècle, le pastiche de l'ancien français, de libertin et de « galant » qu'il était, devient peu à peu doucereux et

1. THOMAS, *Epître à Clapier*, écrite en 1782 et publiée comme inédite dans le *Journal de Lyon*, 8 janvier 1789.

pleurard. Le type antérieur conserve ses partisans:

Bien le sçavois qu'étiez gentille,
Amour m'en avait averti,
Mais il vous faudrait jeune drille
Pour époux ou pour favori :
Car cil qui porte barbe grise
Au doux mystère est peu de mise
Et n'y doit être initié [1]....

Mais il est visible que *les amours du bon vieux temps*, avec tout ce qu'on y soupçonne de naïveté et de simplicité sentimentale, sollicitent plutôt l'imitation attendrie que la gaillardise ou le badinage gaulois. L'*Année littéraire* publie en 1756 [2], comme « tirées d'un vieux manuscrit », deux « romances » qui chantaient, l'une Aucassin et Nicolette, l'autre la mal mariée ; c'était, en effet, du côté de la romance que l'ingéniosité des pasticheurs allait se tourner, en attendant que le genre troubadour accueillit plus de mouvement extérieur dans ses affabulations. Plaintes des amants qu'une destinée contraire tient séparés ; invocations ou imprécations de l'amoureux sous une fenêtre close ; rencontre du troubadour et de la bergère ; souvenir ému des amours d'antan : voilà les thèmes favoris de ceux qui s'essayent à la fin du XVIII[e] siècle à manier le pastiche de l'ancienne langue. Ce sont très nettement des thèmes de *romances*, et c'est en effet à la romance, avec musique de Philidor ou de Dalèyrac, qu'aboutit cette sorte de résurrection [3].

1. *Épître* de M. DE LA SORINIÈRE à Clarice. *Mercure de France*, juin 1747, p. 79.

2. *Année littéraire*, 1756, t. III, p. 338.

3. Cf. *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques, tant anciennes que modernes, avec les airs notés*, Paris, 2 volumes, 1773 ; *les Nouveaux Troubadours*, recueil lyrique, Paris, 1787. A en croire MONCRIF (*Œuvres*, éd. 1768, t. III, p. 207), le nom de romance aurait été donné « à toutes les chansons amoureuses qui ont une suite de couplets » à cause du succès de ses *Constantes amours d'Alix et d'Alexis*, qui portaient cette dénomination.

Ses représentants principaux sont Moncrif, lecteur de la reine Marie Leczynska; le comte de Tressan, grand-maréchal de la cour de Stanislas ; de Sauvigny, auteur de l'*Histoire amoureuse de Pierre le Long et de sa très honorée Dame Blanche Bazu*; Cambry et Bérenger, qui font la transition entre cet âge et celui du genre troubadour proprement dit; autour d'eux, il y a parmi les amateurs, rédacteurs d'occasion des « almanachs » et des « mercures », toute une émulation d'auteurs de romances, de tensons, de chansons et de rondeaux, embouchant, comme ils disent, « le galoubet du troubadour ». Berquin, dans son *Discours de la Romance*, donne en 1777 une sorte de théorie du genre, et — ce qui est significatif — y voit un phénomène analogue à ce que l'étranger offre dans le même temps [1].

En pleine civilisation raffinée, à l'heure où triomphaient les *Egarements de la raison* ou les *Epreuves du sentiment*, on pouvait trouver quelque charme de contraste et d'opposition dans les accents que rencontrait cette grêle musique :

Faut que je vive en la douleur
De ne plus voir celle que j'aime.
Hélas ! plus grand fut mon bonheur,
Plus, ô ma peine, êtes extrême.
Contentement d'amour très doux,
Si venez, pourquoi fuyez-vous [2] ?

ou encore ce deuxième couplet d'une *Invocation à l'amour* — le titre détone singulièrement — de Moncrif :

Elle a bien du gai printemps
Gente humeur et fin sourire ;
Blanches perles sont ses dents,
Roses sa bouche respire [3].

1. *Romances*, à la suite des *Idylles*. Yverdun, 1777.
2. *Histoire amoureuse de Pierre le Long*. Londres, 1765.
3. MONCRIF, *Ouv. cité*, p. 229.

et ce pimpant début d'une romance, qui fait songer à une piécette lyrique de Gœthe :

L'autre hier trouvai Silvette
Son petit troupeau gardant ;
Quand je l'aperçus seulette,
L'amour allai demandant [1].

N'était-ce pas, pour des raffinés extrêmes, une charmante aubaine que cette inspiration un peu courte, mais nouvelle, que des versificateurs ingénieux exploitaient aux alentours de 1780 ? Date significative entre toutes dans l'histoire du genre troubadour, sous sa première et naïve forme, puisque l'*Aucassin et Nicolette* de Sedaine est de cette année-là.

## V

C'est ici le lieu de considérer rapidement quelles particularités de construction et de vocabulaire s'imposaient à ces tentatives d'archaïsme poétique. Bien que la reprise des tours et des mots anciens ait été, en général, peu influencée par cette mode assez limitée [2], il n'est pas indifférent de rappeler qu'une survivance était assurée, grâce à elle, à un certain nombre de tournures et de vocables qui avaient constitué, à vrai dire, le plus net des ressources de forme du genre marotique, et qui passaient à présent au genre troubadour.

Il était rare qu'on allât, dans cet ordre d'idées,

1. *Almanach des Muses*, 1769, p. 29.

2. Cf. sur ce sujet F. Brunot, *la Langue française au* XVIII^e *siècle*, dans Petit de Julleville, t. VI : le vocabulaire ; et Gohin, *les Transformations de la langue française pendant la deuxième moitié du* XVIII^e *siècle*. Paris, 1903, p. 133.

jusqu'au pastiche qu'un glossaire devait accompagner au bas des pages et que le commun des lecteurs ne pouvait entendre à défaut de ce fil conducteur :

> Douce Dame comtesse et chastellaine,
> De tout valoir, cui sevrance m'est griez [1]....

Quelques procédés convenus suffisaient le plus souvent pour satisfaire les exigences rétrospectives d'auteurs et lecteurs. C'était d'abord l'élision du pronom personnel, souvent avec une inversion :

> Celle tant belle
> Que tant aimerai toujours [2]

et celle de l'article :

> Roses d'amour embellissaient ma vie [3]....

La négation était souvent allégée de sa seconde partie :

> Gens qui aimez, ne croyez que je blâme [4]....

et des inversions profitaient de ces vides pour modifier l'aspect de la construction dans un sens contraire à l'ordre analytique.

Quant au vocabulaire, tout artificiel dans sa naïveté, il se composait d'un nombre restreint de mots anciens, en partie traditionnels dans la poésie marotique, en partie nécessités par les applications nouvelles de ces pastiches littéraires [5]. L'interjection *las !* pour *hélas !*

1. *Mercure de France*, septembre 1747, p. 55.

2. Moncrif, *Ouv. cité*. L'inversion sera le seul caractère « troubadour » des *Rose-Croix* de Parny (1808).

3. *Œuvres posthumes* du comte de Tressan (t. XI des *Œuvres choisies*, p. 287).

4. Sauvigny, Tenson. *Alm. des Muses*, 1779, p. 13.

5. De La Sorinière proteste, dans une lettre adressée au *Mercure* et insérée dans le numéro de juin 1742 (p. 1356), contre « l'abus et le mauvais usage que l'on fait du style marotique ». « On invente des tours et des mots dont on s'imagine en toute sûreté pouvoir sauver la barbarie, en disant : Cela est du style marotique.... »

*tant* pour *si*, *ains*, *or*, *oncques*, *maint* donnaient à eux seuls une bonne partie de sa couleur archaïque à ces essais de compositions dans la manière ancienne. Quelques *destriers*, quelques *jouvenceaux*, quelques *pastourelles*, de l'*émoi*, de la *souvenance*, des *dits* et des *pensers*; *seulet*, *accort*, *gent* et *joli* assurés d'un traitement de faveur : à quoi bon, en somme, aller jusqu'aux exhumations de vocables tels que *chevance* ou *cuidance* ?

L'effort vers la naïveté que devait représenter cette résurrection de formes désuètes était fort conscient chez quelques-uns : c'était une façon de réaliser des vœux, ou plutôt de faire taire des regrets, que l'on trouvait déjà sous la plume d'un Fénelon ou d'un La Bruyère. Bérenger, dans une *Lettre sur la naïveté de la langue française*, publiée en 1785 par le *Journal* de Domergue[1], déplorait l'absence d'ingénuité du temps présent et semblait admettre qu'il fût possible d'y remédier par une greffe habile. « Ç'a été une vraie perte pour la langue française de ne pas s'amalgamer davantage avec un idiome si sonnant et si poétique [que l'ancienne langue des troubadours]. Elle eût retiré de ce commerce une douceur, une harmonie, une abondance de métaphores, une hardiesse de tours qu'elle n'a pas, et qu'elle n'aura jamais » : entendez — puisque Bérenger est précisément un des poètes « troubadouresques » du moment — qu'elle n'aura jamais par ses seules ressources actuelles. C'est ainsi que l'entend un contradicteur, qui, dans le numéro suivant du même journal, repousse ces propositions d'enrichissement artificiel. « Devons-nous chercher les moyens de faire revivre parmi nous cette aimable naïveté? Nous le voudrions en vain. »

1. Tome II, p. 635.

Plus nette encore — et conforme assurément à la réalité essentielle des choses — était la condamnation prononcée par Rivarol, dans son *Discours de l'universalité de la langue française*[1] : « Tous les peuples ont le naturel : il ne peut y avoir qu'un siècle très avancé qui connaisse et sente le naïf. Celui que nous trouvons et que nous sentons dans le style de nos ancêtres l'est devenu pour nous ; il n'était pour eux que le naturel. C'est ainsi qu'on trouve tout naïf dans un enfant qui ne s'en doute pas.... On pourrait ajouter que ce qui nous fait sourire dans une expression antique n'eut rien de plaisant dans son siècle, et que telle épigramme, chargée du sel d'un vieux mot, eût été fort innocente il y a deux cents ans. Il me semble donc qu'il est ridicule, quand on n'a pas la naïveté d'en emprunter les livrées. Nos grands écrivains l'ont trouvée dans leur âme, sans quitter leur langue, et celui qui, pour être naïf, emprunte une phrase d'Amyot, demanderait, pour être brave, l'armure de Bayard. »

## VI

Que le genre troubadour, à la façon du XVIII[e] siècle, se retrouve abondamment dans la littérature de l'Émigration, il n'y a rien là que de normal. C'est une survivance naturelle et nécessaire. L'exil, des infortunes soudaines, une destinée errante, pouvaient faire croire à des beaux esprits aristocrates que leur ressemblance avec de nobles ménestrels se trouvait accrue et confirmée. Toujours est-il que plusieurs « chasseurs nobles » de l'armée de Condé réunissent leurs « amu-

1. Edition De Lescure des *Œuvres choisies*, t. I, p. 30.

sements littéraires » sous le titre de *Troubadours modernes*[1], et que souvent, dans la presse émigrée, apparaissent de petits poèmes nostalgiques ou badins pastichant la naïveté convenue de l'idiome « troubadour[2] ».

Que, d'autre part, la littérature de la Révolution continuât à faire une place à une mode tenant par tant de liens à un passé détesté, il n'y a, dans cette persistance, rien qui contredise le cours ordinaire des choses, et l'on sait que les particularités extérieures du goût sont plus lentes à se modifier que les manières de penser et de sentir elles-mêmes. Des romances en style troubadour se retrouvent dans l'*Almanach des Muses* en 1793. Le Vaudeville donne, en ventôse an V, une pièce intitulée *les Troubadours*, qui prétend être une « peinture agréable des mœurs de ces anciens poètes[3] ». Il y a même un théâtre qui fonctionne sous leur nom[4], sans d'ailleurs donner, au cours d'une carrière assez brève, plus d'une ou deux pièces qui aient quelque rapport avec cette enseigne si pimpante.

Mais c'est sous le Consulat et l'Empire que le « genre troubadour » atteint son apogée et que nous le voyons déborder de la littérature sur les beaux-arts, atteindre l'état civil, correspondre véritablement à une « dominante » du goût public. La raison profonde de ce phénomène, c'est assurément la nostalgie plus ou

1. *Les Troubadours modernes, ou amusements littéraires de l'armée de Condé.* Constance, 1797.

2. Cf. A. de Prunes, *les Amours du bon vieux temps*, romance. *Mercure de France* (de Londres), 20 mai 1800, et les publications de M. de Serville dans le *Journal littéraire de Lausanne* en 1797 et 1798.

3. Par Leprévot et Phelippon-Lamadeleine.

4. Dès 1777, il avait été question d'ouvrir une salle de théâtre sous le nom de *Nouveaux troubadours* : cf. les *Mémoires secrets*, tome X, p. 82.

moins avouée du passé, d'un passé idéalisé à plaisir, et qui représente, en face de l'insécurité ou de la rigueur du temps présent, toutes les grâces pittoresques et toutes les aimables mièvreries. On devance un peu la Restauration, lorsqu'on affecte de réfugier sa rêverie dans une époque lointaine, loyale, ignorante des vicissitudes politiques et sociales. Et l'on devance aussi le Romantisme, lorsqu'on goûte ardemment « ce charme de mélancolie naïve, inséparable des chants de nos pères, des romances chevaleresques et même de l'ancien langage. L'ignorance, tant reprochée à ces temps-là, laissait plus d'originalité, plus de caractère aux esprits et aux sentiments[1]. » Enfin le goût du pittoresque se satisfait à peu de frais — en attendant Walter Scott, qui profitera de toutes ces dispositions et leur donnera leur sanction la plus complète — parmi les castels, les tournois, les pèlerins et les damoiseaux. Comme d'ailleurs la littérature officielle[2] ne dédaignera pas de s'intéresser à ce moyen âge ressuscité, et qu'en particulier Napoléon patronnera, comme lointain héritier de Charlemagne, les réminiscences médiévales, toutes les conditions de succès se rencontrent en faveur de cette mode.

On est frappé, lorsqu'on dépouille les petits volumes de l'*Almanach des Muses* ou du *Chansonnier des Grâces*, du mouvement nouveau qui anime, après 1800, l'ancienne romance troubadour. Au lieu de la simple complainte modulée par l'amant, de l'espèce d'héroïde

1. Feuilleton du *Publiciste*, 8 juillet 1805.

2. Fontanes, dans le *Vieux Château* (*Œuvres*, éd. 1839, t. I, p. 50) avait évoqué le moyen âge et la « fierté gothique » des aïeux, les tournois, les veillées.

> Un troubadour paraît : ô tranports enchanteurs !
> On l'entoure ; à sa harpe il suspend tous les cœurs ;
> Le silence attentif et l'écoute et l'admire....

adressée à la maîtresse, nous avons le plus souvent affaire à une « histoire », à une intrusion de l'élément épique dans l'espèce de *lied* qu'était à sa manière la poésie « troubadour » antérieure. La romance tend, pourrait-on dire, à devenir à cette époque la ballade au sens que les Allemands, les Anglais, notre romantisme lui-même donnent à ce mot. Et l'on peut regretter que trop de circonstances contraires — une insuffisante complicité d'imagination chez nos poètes, la longue habitude d'une poésie trop régentée, trop indifférente à la vraie simplicité — aient empêché notre littérature de s'alimenter aux sources populaires et d'avoir à ce moment l'équivalent de ce que Bürger, Schiller et Gœthe avaient donné à l'Allemagne, ou de ce que l'évêque Percy avait appris à tenter aux poètes anglais.

Assurément, l'ancien type de la romance se retrouve encore longtemps; il arrive qu'on pousse le pastiche jusqu'à une prétendue restitution de langue :

> Puyssant baron n'a sceü toucher mon âme :
> Toucte entière est à symple chevalier [1].

Le plus souvent on s'en tient à la naïveté du sentiment et de la forme, comme dans les fameux couplets que Chateaubriand insérera dans le *Dernier Abencerage*, et qui paraissent dès 1807 dans l'*Almanach des Muses* :

> Combien j'ai douce souvenance
> Du joli lieu de ma naissance !
> Ma sœur, qu'ils étaient beaux ces jours
> De France !
> O mon pays, sois mes amours
> Toujours [2].

1. *Almanach des Muses*, 1802, p. 138 : *Romance en langage du* XIII^e^ *siècle*, par COUPIGNY.

2. *Ibid.*, 1807, p. 37, sous le titre *le Montagnard émigré*; le même recueil donne en 1808, p. 56, le « chant héroïque » du *Cid*, inséré lui aussi dans le *Dernier Abencerage*.

C'est aussi sous cette forme que des couplets en style troubadour s'insinuent — Beaumarchais n'avait-il pas donné l'exemple dans le *Mariage de Figaro*? — dans des pièces de théâtre. Le mélodrame lui-même accueille de ces chansons qui font contraste avec ses horreurs accoutumées :

L'amour est chose tant jolie
Qu'on ne saurait trop le priser.
Soir et matin près de sa mie,
La cajoler, la caresser,
C'est admirable (*bis*).
Mais las, l'amour tout éhonté
S'enfuit quand vient la pauvreté....
C'est le diable (*bis*).

Où la romance troubadour irait-elle se nicher, sinon dans les drames historiques à sujets médiévaux? Alexandre Duval en avait inséré une dans son *Guillaume le Conquérant*, et cette pièce fut interdite parce qu'on y annonçait en 1803 la mort de Roland, et que Roland ne pouvait signifier que Bonaparte[2]. Le fécond auteur devait prendre sa revanche; et si l'*Enfant prodigue ou le Bon troubadour*[3] ne fut pas non plus représenté, le *Prince troubadour ou le Grand trompeur de dames*, opéra-comique en un acte, eut les honneurs de la scène.

Le plus fréquemment, nous l'avons dit, un *quadro* est indiqué ou évoqué par la romance troubadour de l'époque napoléonienne. Il arrive qu'il soit réduit au minimum :

Laure disait : « Amour n'est que chimère ;
Sous lois d'amour plus ne veux m'engager :

1. *C'est le Diable, ou la Bohémienne*, acte IV, sc. I.
2. De la Borderie, *Alexandre Duval*. Rennes, 1893, p. 21.
3. « Comédie en cinq actes du XIIe siècle, traduite de la langue romane. »

Après plaisir il cause peine amère,
Et trop bien sais qu'un amant peut changer [1]....

et l'on ne saurait croire combien d'Angéline et de Roger, de Clémence et d'Ogier, de Loïse et d'Yvain, ont déploré la regrettable destinée qui les tenait éloignés ou séparés, sans qu'un grand luxe d'explications fût dépensé à renseigner les bonnes âmes qu'ils voulaient apitoyer. Mais il est intéressant — surtout si l'on songe au romantisme montant — de voir au contraire le mystère et l'horreur des temps anciens pénétrer peu à peu et « mouvementer », si l'on peut dire, les histoires un peu simplettes que le genre troubadour avait été chargé d'exprimer à l'origine. Isaure, mariée à Raoul, mais amoureuse de Blondel, est décapitée par son mari [2]; l'ermite de Sainte-Avelle écoute benoîtement la confession d'un beau damoisel qui brûle d'amour depuis qu'il a reçu un baiser d'une noble dame [3]. Les paladins partent pour la Palestine à moins qu'ils n'en reviennent; les duels fratricides font heurter les estocs; des fantômes viennent reprocher à des parjures l'oubli de la parole donnée [4]. Le genre troubadour, de « galant » qu'avait été sa première manière, de « sensible » qu'il s'était efforcé d'être ensuite, s'ouvre de plus en plus volontiers au frisson nouveau du mystère et de l'effroi. C'est bien à ce genre d'impressions qu'on

1. Millevoye, *le Projet d'amitié*, romance. *Eginhard et Emma, Charlemagne à Pavie* sont les deux poèmes où Millevoye a donné le plus d'ampleur à des essais de ce genre.

2. Lorrando, Isaure et Blondel. *Alm. des Muses*, 1809, p. 25.

3. E. Géraud, l'Hermite de Sainte-Avelle. *Ibid.*, p. 209, et dans ses *Poésies*.

4. L'aventure d'Eginard et d'Emma, un des thèmes favoris de cette époque, débordera largement sur les débuts de la Restauration. Inversement, on trouve dès août 1770, dans le *Mercure de France*, un *Eginhard et Imma, ou la Clémence de Charlemagne*.

associe volontiers le souvenir des temps évoqués :

> Que j'aime l'aspect romantique
> De ce bois rempli de fraîcheur,
> Sa paix douce et mélancolique
> Et sa religieuse horreur !
> J'erre dans les sombres allées
> Et parviens par un long détour
> Vers les retraites isolées
> Que préférait le Troubadour [1].

Et c'est sous cette forme que, dans les recueils et les anthologies de l'époque, les mornes traductions de l'antique et les frivoles petits vers de circonstance ou de badinage érotique trouvent leur principal contre-poids : Delille et Bertin sont tenus en respect, à leur insu, par ces damoiseaux, ces ménestrels, ces chevaliers et ces pastourelles que Millevoye ne manque pas d'accueillir dans ses ballades, ses romances, les intermèdes lyriques de *Charlemagne à Pavie*.

Sur un autre terrain, ils s'opposent de même aux Grecs, aux Romains et aux figures contemporaines : Girodet conseille à ses confrères de « lire, de méditer nos vieilles chroniques », d'en extraire

> De nos preux chevaliers les hauts faits romanesques,

de peindre châtelains et châtelaines, moines et pénitents dans leur cadre de

> tourelles gothiques,
> Dominant les sommets de leurs bois romantiques,

ou encore

> de vieux et sombres murs,
> De longs arcs dépouillés de leurs vitraux obscurs [2].

1. J.-M. B., La Tombe du Troubadour. *Bulletin de Lyon*, 14 janvier 1809.

2. *Le Peintre*, chap. IV, p. 155 ; cité par F. Benoit, *l'Art français sous la Révolution et l'Empire*. Paris, 1897, p. 320.

Les peintres de l'époque n'avaient pas besoin de cet encouragement : la statistique des Salons montre le sujet « troubadour » en progrès rapide à partir de 1802 ; l'ancien monde héroïque, brillant et amoureux, de la *Jérusalem délivrée*, que les artistes n'avaient jamais entièrement oublié, cède peu à peu la place à un moyen âge plus ancien qui contribuera aux expositions de la fin de l'Empire pour une moyenne de 3 p. 100 et à la production de cette période par plus de cent ouvrages[1]. Ici encore, à dater de 1804, on verra les épisodes de la vie sentimentale s'affubler volontiers des oripeaux médiévaux ; les troubadours et les chevaliers ne se contenteront pas de célébrer leur « toute belle », leur « tant doulce amie », et une intention anecdotique tentera d'animer l'évocation moyenâgeuse, comme dans ce *Jeune guerrier* de Laurent dont on nous a conservé le signalement[2]. « Un jeune page voulant lui-même s'armer chevalier rassemble de vieilles armures : déjà il a ceint une antique épée et mis le casque en tête lorsqu'il aperçoit un épervier fondant sur une tendre colombe ; le jeune preux frémit contre le cruel ravisseur et voudrait défendre la faiblesse opprimée. Premier élan qu'inspire un noble et généreux métier ! » C'est devant l'envahissement de ce moyen âge plus ou moins sophistiqué que David, visitant le Salon de 1808, donnait libre cours à son amertume. « Dans dix ans l'étude de l'antique sera délaissée. J'entends bien louer l'antique de tous côtés, et, quand je cherche à voir si on en fait des applications, je découvre qu'il n'en est rien. Aussi, tous ces dieux, ces héros seront remplacés par des chevaliers, des troubadours chantant sous les fenêtres

1. F. Benoit, *Ouv. cité*, p. 386. Cf. *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin*, 23 oct. 1813.
2. Idem, *Ibid.*, p. 394.

de leurs dames, au pied d'un antique donjon[1].... »

Un scrupule croissant et une documentation fortifiée venaient cependant permettre, à ces personnages et à ces décors honnis par le défenseur du classicisme, de faire figure à côté des Grecs et des Romains. Si le *Tableau historique des mœurs, des costumes et des usages* de Robert de Spallart était resté sans succès, en revanche les *Recherches* de Jean Maillot[2] et le *Recueil des costumes* de Beaunier et Rathier[3], d'une réelle valeur documentaire, fournissaient des matériaux précis et authentiques à l'effort de reconstitution des arts du dessin. La littérature, de son côté, pouvait reprendre un peu de « l'air du temps » et pénétrer dans les manières de penser et de sentir des âges disparus. Raynouard prélude aux importants travaux de première main, qu'il commencera à publier en 1816, sur les poètes de la Provence et du Languedoc. J.-M. Chénier fait en 1807 un cours sur l'histoire des Troubadours. Fauriel va bientôt, de son côté, se mettre à l'étude de cette période du passé littéraire. L'activité des érudits de nos provinces méridionales, Fauris de Saint-Vincens en particulier, se continuait parallèlement à celle des romanistes de langue d'oïl, Roquefort, l'abbé de La Rue, Méon, plus tard Dinaux et tant d'autres.

Il n'est pas surprenant que cette époque ait vu le pastiche médiéval tourner à la supercherie. C'en est une que l'artifice par lequel Fabre d'Olivet donne des vers dont il est l'auteur sous le titre du *Troubadour ou Poésies occitaniques du* XIII^e^ *siècle* qu'il aurait tra-

1. F. Benoit, *Ouv. cité*, p. 438.

2. *Recherches sur les costumes, les mœurs, les usages religieux, civils et militaires des anciens peuples* (1804-5).

3. *Recueil des costumes ou la collection des plus belles figures françaises, etc.* (1810-1813).

duites[1]. C'en est une autre, et qui fut retentissante, que la publication, en 1803, des prétendues *Poésies* de « Marguerite-Éléonore-Clotilde de Vallon-Chalys, depuis Madame de Surville, poète français du xv^e^ siècle ». Bien qu'elle se rattache par sa vraie date de composition et par son auteur probable à l'année 1792 et au monde de l'Émigration, cette supercherie fameuse a sa place à l'époque où nous sommes à cause de son succès et de l'attention qu'elle éveilla. Par quelles conjectures Charles Vanderbourg fut amené à publier, non sans quelques doutes, des manuscrits dont M. de Surville était l'auteur mais qu'il donnait pour des copies d'originaux disparus, c'est ce qui n'a pas été encore absolument élucidé[2]. Ce qui importe ici, c'est l'accueil que trouvèrent ces poésies dans tous les journaux[3], les extraits qui en furent donnés, le rebondissement probable que des textes aussi authentiques en apparence imprimaient au genre troubadour. Avec ses diminutifs mignards, le mot érotisme de ses « chants d'amour » et la mièvrerie de ses rondeaux, la « muse du Vivarais » ne pouvait manquer d'enchanter le public de ce temps, et l'archaïsme transparent de sa langue n'était qu'une saveur de plus ; on répéta avec délices les *Verselets à mon premier-né* :

O cher enfantelet, vray pourctrait de ton pere,
Dors sur le seyn que ta bousche a pressé !
Dors, petiot : cloz, amy, sur le seyn de ta mere,
Tien doulx œillet par le somme oppressé !

1. 2 vol. Paris, 1804. « Mon but a été de faire connaître nos anciens troubadours, sur lesquels on n'a eu jusqu'ici que des notions imparfaites, et de prouver que la renommée brillante dont ces pères de la poésie ont joui, durant quelques siècles, n'a pas été entièrement usurpée.... »

2. Voir les articles de Gaston Paris dans la *Revue critique*, 1^er^ mars 1873, 30 mai 1874.

3. Il est significatif qu'un des comptes rendus les plus étendus se trouve dans le journal de Peltier, *l'Ambigu*, numéros 16 et 19.

Bel amy, cher petiot, que ta pupille tendre
Gouste ung sommeil qui plus n'est fait pour moy !
Je veille pour te veoir, te nourrir, te défendre....
Ainz qu'il m'est doulx ne veiller que pour toy !

La musique de Berton qui accompagnait ces vers[1] s'efforçait d'en accentuer le caractère de berceuse ; quelques gravures bien gothiques prétendaient ajouter à l'évocation : il y avait là, en dehors de toute question d'authenticité, de quoi ravir des lecteurs que les dissonances et les disparates de pensée et de style devaient enchanter plutôt qu'elles ne les mettaient en défiance. La Pseudo-Clotilde fut, vraisemblablement, une des sources où se rafraîchissait l'inspiration du « genre troubadour ». Lorsqu'en 1810 Charles de Villers donne une des premières définitions un peu conséquentes du romantisme[2], il ne manque pas de citer ce recueil à l'appui de sa thèse. « En France, nous avons vu récemment par l'accueil distingué fait au recueil de *Clotide de Surville*, dont M. de Vanderbourg est l'éditeur et l'interprète, combien l'esprit moderne est disposé à revenir sur ses pas, et à suivre ces premières traces de son développement primitif. »

1. L'influence du goût troubadour sur la musique mériterait d'être étudiée. Il faudrait voir quelle action la recherche de la simplicité ou d'un style vieillot a pu exercer sur les auteurs lyriques. Le point de départ serait vraisemblablement la romance, et il conviendrait d'examiner de quelle manière les compositeurs ont mis en musique les pièces de ce genre que donnaient des publications telles que le *Mercure de France* et le *Chansonnier des Grâces*. Par extension, des auteurs d'opéras comme Martini, Dalayrac, Berton, Méhul, Isouard et Boïeldieu paraissent s'être conformés, pour une partie de leurs œuvres théatrales, aux exigences que semblait comporter une évocation des siècles médiévaux. Dès 1807 paraît le *Journal de chant des Troubadours*, avec accompagnement de piano, harpe, guitare, etc. Une des romances les plus connues de cette période était *Beau troubadour aimait*....

2 *Magasin encyclopédique*, tome VI, p. 102. Cf. la *Revue de philologie française et de littérature*, 1902, p. 115.

C'est à peu près dans les mêmes termes que le *Journal des Débats* rend compte, les 19 et 21 février 1813, de la seconde édition d'un poème qui donnait satisfaction à cette même tendance, et qui représentait en quelque sorte l'envahissement de l'épopée par le genre troubadour[1]. « Les observateurs attentifs à ce mouvement secret, mais très réel, qui agite, en ce moment, les diverses littératures, n'ignorent pas que la poésie française tend, depuis plusieurs années, à un changement dans ses habitudes, et, si j'ose dire ainsi, dans son costume.... Il ne faut pas s'étonner de cette faveur générale qui, dans tous les arts, paraît s'attacher aux sujets de chevalerie. On en abusera sans doute, puisque déjà on peut remarquer quelque profusion dans la quantité de *ménestrels* et de *damoisels* qui s'offrent à nous de toute part. Mais enfin voilà une mine à exploiter pour la poésie française. »

La « poésie française » n'avait pas attendu cette constatation pour s'annexer décidément quelques provinces dont l'ancienne esthétique avait fait si bon marché. Un art poétique esquissé par un des poètes officiels de l'époque, Parseval-Grandmaison, enregistre cette annexion[2] :

> Mais, sans chercher au loin des souvenirs si chers,
> La France offre à nos yeux la source des beaux vers.

1. *Les Chevaliers de la Table ronde*, poème en vingt chants, tiré des vieux romanciers, par Creuzé de Lesser. Le genre troubadour agissait dans le même temps sur le roman historique; il s'y rencontrait avec la tradition de la « manière noire » issue du *Château d'Otrante* et de Mme Radcliffe : mélange singulier de vitriol et d'eau sucrée! Son intrusion dans d'autres domaines est caractérisée par la manière dont Sévelinges, traduisant en 1802 le *Wilhelm Meister* de Gœthe, rendait le premier des *lieds* de l'original :

> Bon troubadour, sans nul souci
> Peut se mettre en voyage....

2. *Alm. d. M.*, 1813, p. 35. Morceau détaché d'un *Poème sur les Arts*.

Là, m'égarant au fond d'un bois mélancolique,
Je crois revoir encor Bradamante, Angélique,
Roland, le bon Roger, tous les preux du vieux temps ;
Je vois les grands châteaux pleins de faits éclatants.
N'entends-je pas au pied de leurs nobles tourelles,
Le gothique refrain des tendres pastourelles ?

Sans doute ne l'entendait-on que trop bien, ce refrain, ou du moins celui qu'on se plaisait à discerner dans le murmure lointain du passé. C'est, au fond, l'éternelle nostalgie *temporis acti* qui se tournait, de plus en plus éperdument, vers les siècles abolis, au moment même où le temps présent réclamait plus impérieusement ses droits. Le dur réalisme de l'époque napoléonienne impose, semble-t-il, aux esprits et aux cœurs ces subterfuges ingénus.

Il y a là, tout à la fin de l'Empire, les éléments d'une petite révolution poétique qui aurait même dès ce moment ses cadres préparés et qui se piquerait du plus accueillant éclectisme :

Du Sonnet tant vanté par le fameux Boileau
Je voudrais, en ce jour, ressusciter la gloire.
Bientôt on reverrait, si l'on voulait m'en croire,
La Ballade briller ainsi que le Rondeau.

Le noble Chant royal, que l'on trouvait si beau,
Parmi nous reviendrait célébrer la victoire ;
Aux faits de nos guerriers, faits dignes de mémoire,
Sa pompe donnerait un lustre tout nouveau.

Du Lai, du Virelai, des simples Vilanelles
Reparaîtraient aussi les grâces naturelles ;
Le Triolet plairait par sa naïveté.

Du Dieu de l'Hélicon s'accroîtrait la richesse ;
Et désormais, amis, sur les bords du Permesse,
L'ennui ne naîtrait plus de l'uniformité [1].

Mais si, malgré tout, une révolution littéraire reste à faire, c'est que deux choses encore manquent à ce

1. J. Blondeau, *Sonnet à Mme P. Alm. des Muses*, 1814, p. 111.

médiévalisme de jour en jour plus insistant : il n'a pas, pourrait-on dire, de *foi* en ces âges anciens qu'il voudrait évoquer, et le moyen âge est beaucoup trop encore, à son gré, une affaire de costume, ou plutôt de déguisement ; et il réserve ou ignore la question de *style*, car le genre troubadour, en dehors de ses quelques procédés traditionnels de vieillissement et d'artifice archaïque, se sert de toutes les figures de forme et de pensée, énumération, périphrase, que le pseudo-classicisme ne se lasse pas d'employer.

## VII

La Restauration donne à quelques-unes des tendances que satisfaisait obscurément le genre troubadour la sanction la plus éclatante. Le loyalisme monarchique, d'abord, dès qu'il tente de s'exprimer en vers, a vite recours à l'ancienne fiction du poète aristocrate, « courtois » par excellence, et il y a, jusqu'au fond des provinces, des « réunions des Muses et du Roi » dont les membres ne peuvent que se proclamer troubadours :

> Gais troubadours, vos luths harmonieux
> Vont célébrer votre prince et les dames ;
> Ce feu d'amour dont brûlaient vos aïeux,
> Il vit encor dans le fond de vos âmes [1]....

Mais surtout l'espoir de retrouver, dans un rattachement étroit au passé, une quiétude que l'ère antérieure n'a point donnée, la nostalgie sincère des âges de foi, de repos ingénu en Dieu, d'hiérarchie et de déférence, la confiante évocation du moyen âge féodal, traditionaliste et chrétien, — tout cela ne peut manquer de

1. *Journal politique et littéraire du département du Rhône*, 11 juin 1816.

créer une atmosphère propice à la fleur bleue qui avait poussé tant bien que mal dans les lézardes de l'ancienne France, et qui maintenant va pouvoir s'épanouir en pleine terre. Seulement il va se trouver qu'assez vite la fleurette « troubadour », aux trop faibles racines, aux feuilles trop graciles, s'étiolera dans la serre chaude où bien d'autres végétations créeront une atmosphère capiteuse.

Les recueils élégants et les premiers *keepsakes* du romantisme donnent, de plus en plus nombreuses, des « romances » ou des « élégies » dans le style connu. Les ermites et les pèlerines, les spectres des deux sexes y figurent de plus en plus nombreux[1], et c'est la façon dont le genre troubadour s'accommode au renouveau spiritualiste du moment. La « jeune pèlerine » pousse un gémissement à l'heure même où, très loin d'elle, son amant est assassiné[2]. Le vieil Adhémar, en route pour la Palestine, meurt à l'instant où sa femme le trompe[3]. Le squelette d'Alix vient, après trois ans, au rendez-vous promis à Thibault lorsqu'il partait pour la guerre[4]. Olivier donne son anneau à un spectre, qui n'est autre que sa fiancée lointaine[5]. Qu'on est loin de l'aimable sentimentalité du troubadour d'ancien régime, ou même de l'élégance un peu grêle qui persiste d'ailleurs çà et là, comme dans cette

1. Il va sans dire que la transition est insensible ; cependant, lorsqu'on dépouille la collection de l'*Almanach des Muses*, on ne peut manquer d'être frappé, après 1815, de la place occupée de plus en plus par la télépathie, les apparitions, les ermites, dans l'affabulation de ces pièces. Inversement, les pastourelles qui jadis donnaient volontiers la réplique aux troubadours semblent disparaître. Voir aussi la collection de l'*Album* pour 1821 et 1822.

2. Ch. Malo, la Jeune Pèlerine. *Alm. d. Muses*, 1819, p. 250.

3. A. Moufle, la Promesse conjugale. *Ibid.*, 1820, p. 115.

4. C. de Sainte-Marie, Alix et Thibault. *Ibid.*, p. 273.

5. Saint-Félix, l'Anneau. *Ibid.*, 1821, p. 137.

traduction d'une ballade du *Moine* de Lewis dont V. Hugo se souviendra dans les *Misérables* !

Il le faut, disait un guerrier,
A la belle et tendre Imogine ;
Il le faut, je suis chevalier,
Et je pars pour la Palestine... !

Mais le genre troubadour avait fait du romantisme sans le savoir et sans le dire. Et comment la jeune école, qui réclame impérieusement sa place, n'aurait-elle pas bousculé ce précurseur à sa manière, qui ne s'était jamais avisé qu'un programme littéraire fût utile ?

Aussi bien, la formule suivant laquelle « la littérature est l'expression de la société », que la jeune école inscrit si précipitamment sur ses drapeaux, n'aurait eu aucun sens ici. La romance troubadour s'en tient à ses anciens procédés ; soit le pastiche :

Faut nous quitter, ô ma tant douce amie !
Jusqu'au retour, garde-moi bien ta foi.
Vrai chevalier, vole aux champs de Syrie ;
L'honneur m'appelle, et vais suivre mon roi [1].

soit l'utilisation la plus fade des formules poétiques du pseudo-classicisme :

Non loin des rives de l'Adour
Pleurant le sort de sa patrie,
Un vieux soldat, un troubadour
Chantait, d'une voix attendrie :
Quoi ! le poignard d'un assassin
Du bon prince a percé le sein [2] !

La révolution littéraire qui se préparait ne devait pas se contenter de ces procédés d'écriture, et il était nécessaire qu'une sorte de dépossession, de déssaisisse-

1. Delgroix, le Départ pour la Croisade. *Alm. d. Muses*, 1814, p. 207. Il faut rappeler la publication de Rochegude, *Parnasse occitanien, ou choix de poésies originales des troubadours*. 2 vol. Toulouse, 1819.

2. H. Brault, la Mort de Henri IV. *Alm. des Muses*, 1818, p. 95.

ment, s'opérât. Cependant trop d'analogies faisaient du genre troubadour un précédent timide de la poésie romantique à la manière de 1820, pour qu'il ne se produisît point ici une de ces rencontres comme l'histoire littéraire en montre à toutes les époques de crise. Le *Rendez-vous de la trépassée* de Ch. Nodier[1], la *Noce d'Elmance* d'Em. Deschamps[2] sont de pures romances « troubadour » : or, leurs auteurs figurent parmi les initiateurs les plus conscients du mouvement de rénovation poétique. V. Hugo donne dans le *Conservateur littéraire*[3] de juin 1820 une élégie intitulée *Raymond à Emma*, qui habille du style pseudo-classique une plainte digne d'un *Almanach des Muses* de 1800. Plusieurs de ses *Ballades*, d'ailleurs, ne se distinguent que par une vigueur déjà discernable, dans le dessin et le coloris, des évocations de naguère. La *Neige* et le *Cor* de Vigny reprennent des thèmes favoris du genre troubadour impérial, et la Muse romantique n'aura pas eu un grand effort de mémoire à faire pour accomplir son programme de la *Nuit de mai* :

> Dirons-nous aux héros des vieux temps de la France
> De monter tout armés aux créneaux de leurs tours
> Et de ressusciter la naïve romance
> Que leur gloire oubliée apprit aux troubadours ?

Pourquoi donc l'opposition classique tient-elle si fort rigueur, aux novateurs romantiques, de leurs prédilections médiévales ? Quand la lutte n'était encore que

1. Dans les *Essais d'un jeune Barde*, 1804.

2. *Mercure de France*, 3 janvier 1818.

3. Tome II, p. 209. Creuzé de Lesser avait donné en 1814 la troisième édition de ses *Chevaliers de la Table ronde*, la deuxième de son *Amadis*, la première de ses *Romances du Cid*. La *Gaule poétique* de Marchangy paraît de 1813 à 1817 ; Raynouard entreprend en 1816 son *Choix des Poésies originales des Troubadours* ; Schlegel en rend compte dans ses *Observations* en 1818 : il y a là comme une innutrition nouvelle, et presque trop violente, de cette inspiration.

mollement engagée au théâtre, quand l'*éthique* individualiste n'avait fait que préluder par la mélancolie à ses révoltes de tantôt, d'où venait une si virulente riposte à des manifestations dont la nouveauté était, somme toute, si peu révolutionnaire ? Et comment les E. Géraud, les P.-A. Vieillard, les Ch. Loyson, même les Parseval et les Lemercier, ne faisaient-ils pas nettement leur jonction avec les champions d'une doctrine littéraire qui avait un abri tout prêt, et comme un compartiment d'avance disposé pour une partie de leur propre effort poétique? Dans la mesure enfin où le *romantisme* se donnait pour la renaissance de l'inspiration *romane*, quelle raison avait-on de lui déclarer la guerre en 1823, lorsqu'on avait goûté si intensément le genre troubadour ?

C'est, d'abord, que la nouvelle école, au lieu de ne voir dans ses évocations médiévales qu'un poétique jeu d'esprit, les rattachait à un progamme beaucoup plus général. Le « merveilleux » différent auquel la littérature était invitée à demander son renouvellement, au lieu d'être une curiosité, devait former le fonds de la pensée et de l'imagination poétique telle que le premier cénacle les souhaitait; une révolution mythologique devait faire, de l'ensemble des croyances sur lesquelles le moyen âge avait vécu, le support de toute l'inspiration romantique. Il y avait loin de ce programme aux affabulations, toutes de costume et de forme, du troubadourisme d'antan, et l'on comprend l'hostilité des voltairiens, ou même des catholiques sociaux, à l'égard de ce « merveilleux fondé sur les contes de fées et de revenants et sur l'érudition des bonnes femmes et des nourrices[1] », ou de ce « beau

1. *Le Drapeau blanc*, 14 janvier 1823.

qui n'existe pas [1] » et qui doit cependant alimenter le jeu des formes poétiques.

Et, d'autre part, l'imminence d'une révolution de style ne tarde pas à inquiéter des hommes à qui l'ancien genre troubadour n'avait inspiré aucune appréhension. Bien que le complet dégagement de la nouvelle poétique se fasse, comme on sait, avec une extrême lenteur [2], les cadres antérieurs du genre troubadour ne pouvaient plus suffire longtemps à contenir les nouveautés de coloris, de mouvement et de vie que le romantisme veut exprimer. Il y a la curiosité d'un médiévalisme poétique plus intégral dans l'exclamation d'un poète de 1830 que dans la nostalgie d'un « jeune barde » de 1810 :

> Ah ! rendez-nous le moyen âge,
> Ses mœurs et son naïf langage,
> Ses fiers donjons et ses châteaux
> Que peuplèrent preux et vidames [3]....

Et, pas plus que l'ancien roman historique ne pouvait sans une modification profonde devenir la peinture à fresque où l'incite l'exemple de W. Scott [4], les modestes accents modulés par les pseudo-ménestrels du préromantisme ne se prêtaient plus à l'évocation du passé qui tente pendant quelque temps l'imagination des poètes de 1825 ou de 1830. « Ce goût du moyen âge nous hébète à présent », dira bientôt Chateaubriand, en grommelant : le genre troubadour avait été — sous couleur de naïveté, de galanterie, de mystère — la modeste préparation de cette phase aiguë de l'archaïsme littéraire.

1. *Débats*, 14 juin 1824.
2. Cf. E. Barat, *le Style poétique et la révolution romantique*. Paris, 1904.
3. J. Bard, *les Mélancoliques*, Paris, 1832 ; *le moyen âge*, ode.
4. Cf. L. Maigron, *le roman historique à l'époque romantique*. Paris, 1898.

# LA « LÉNORE » DE BURGER
## DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

*Les morts vont vite....* Cette locution, dont la fameuse ballade de Bürger a enrichi la langue française [1], est un des échos les plus persistants de la galopade de Lénore : étrange et sinistre chevauchée dont le fantastique semble aujourd'hui suranné, mais qui inquiéta longuement nos jeunes romantiques, fournit à plusieurs d'entre eux un exercice de versification, un modèle à quelques-uns, et offrit à tous un type singulier de poésie. Champfleury a consacré tout un chapitre de ses *Vignettes romantiques* à la fortune que fit, dans les arts du dessin, la macabre aventure de Lénore, galopant en croupe de son spectral fiancé : elle ne mérite pas moins d'égards de la part des historiens littéraires du romantisme, ayant été, avec quelques autres poèmes étrangers, objet de prédilection ou de scandale pour la génération de 1825. Celle-ci y trouva, aussi mélancolique et plus sinistre, le frisson nouveau qu'une époque ultérieure devait demander au merveilleux scientifique, mais que des âges antérieurs avaient demandé, en poésie, à Ossian ou à cette plaintive *Elégie* de Gray *composée dans un cimetière de campagne*, si souvent traduite ou paraphrasée par les versificateurs du Consulat et de l'Empire.

1. Cette sorte de refrain d'une partie de *Lénore* est le titre, par exemple, des deux volumes où Al. Dumas a réuni des articles consacrés à des contemporains défunts ; c'est aussi la rubrique courante des notices nécrologiques de l'*Artiste*. Je ne vois pas que Littré mentionne cette locution.

## I

Bien que sa publication remonte à l'année 1774, la ballade de Bürger ne commence vraiment ses destinées françaises qu'à partir des guerres de Napoléon. Mais il est curieux que dès 1776 une romance de Berquin, *le Pressentiment*, ait mis en scène — la chevauchée à part — le même thème nocturne :

C'était l'hiver ; minuit était passé ;
Bergers, troupeaux, tout dormait au village ;
Lise rêvait à son jeune fiancé,
Depuis deux mois absent pour un voyage.

Elle pleurait. D'un voile blanc couvert,
Soudain vers elle un fantôme s'avance.
Debout aux pieds de son lit entr'ouvert,
Il la regarde en un profond silence.

— O mon fiancé, mon Julien, est-ce toi ?
— Oui, lui dit-il, oui Lise, c'est moi-même.
— Viens-tu, Julien, pour me donner ta foi ?
— Je viens encor revoir tout ce que j'aime.

Le spectre alors s'éloigne de son lit,
Et relevant le long voile qu'il traîne,
« Lise, dit-il, suis-moi. » Lise le suit,
Et tous les deux s'avancent dans la plaine.

Lorsqu'ils sont arrivés au cimetière, Julien s'étend dans une fosse ouverte.

La tombe alors se referme à grand bruit.
Lise en sursaut se réveille, s'écrie.
Le jour naissait. Ce jour même, elle apprit
Que son amant avait perdu la vie (1).

Un article du *Magasin encyclopédique* avait signalé aussi, en 1797, le succès du poème allemand en Angle-

1. BERQUIN, *Romances*, à la suite des *Idylles*. Yverdun, 1777 (à part en 1776).

terre: c'était l'époque où un romantisme « de mystère et d'horreur » faisait rage outre-Manche [1]. Des émigrés, d'autre part, avaient pu connaître *Lénore* : l'un d'eux, Adrien de Lezay-Marnésia, l'ami de Mme de Staël, n'avait-il pas étudié à Gœttingue et fréquenté l'auteur du poème qui résidait dans cette ville ? Mais il fallait sans doute les rencontres singulières des campagnes napoléoniennes, peut-être aussi les dispositions d'esprit nouvelles de ceux qui pénètrent ainsi au cœur de l'Allemagne, pour fournir à l'étrange ballade un rudiment de public. « Elle m'avait tristement ému dans mes cantonnements, écrira plus tard le baron de Mortemart-Boisse [2], lors de nos guerres d'Allemagne, et je l'avais retenue presque par cœur, ainsi qu'une autre ballade : « *Guter Mond, du gehst so stille* », que je chantais en Poméranie, en traversant la nuit au clair de lune, sur les glaces de la Baltique, le détroit qui sépare Stralsund de l'île de Rügen. » Même l'adjoint provisoire aux commissaires des guerres qui s'appelle Henri Beyle, et qui n'est pas trop enclin à sacrifier à la sentimentalité et au mystérieux, se laisse émouvoir lorsqu'il est soumis au prestige du rêve germanique. Il écrit d'Allemagne, le 12 mai 1807, à sa sœur [3] : « Mon ami (M. de Str...) dont je t'ai déjà parlé, m'a traduit littéralement une romance qui avait à mes yeux le mérite de porter ton nom ; elle est intitulée *Lénore*, ce qui veut dire Eléonore. Cette romance, que j'ai choisie à cause de cela dans les ouvrages de Bürger, est très touchante ; c'est entre la manière anglaise [4] et française.

1. Il ne paraît pas moins de trois traductions anglaises de *Lénore* rien que pour 1796.

2. *Revue des Deux Mondes*, oct.-nov. 1830, p. 195.

3. *Lettres intimes*, p. 205.

4. Allusion aux romans « dans la manière noire » d'A. Radcliffe, de Lewis, etc.

Le voile qui me couvre le génie de la langue allemande est encore trop profond pour que je puisse donner plus de précision à mes idées. Je crois entrevoir cependant que l'Allemand est moins enflé et plus près de la nature, plus vrai, plus naïf que l'Anglais. Dans cette romance, on dit d'un cheval qu'il faisait *trop*, *trop*, *trop !* on parle du tamtam des tambours. » Suit une analyse détaillée des premières strophes et une rapide indication de la fin.

Cependant, malgré des témoignages aussi immédiats que ceux-ci, c'est par une voie indirecte que nous arrive la première traduction de *Lénore* qui ait été publiée en France : il s'agit d'une sorte d'amplification de la ballade de Bürger — analogue à celle que W.-R. Spencer avait donnée en anglais — publiée en 1811 par S.-A.-D. de la Madelaine [1]. Pas d'onomatopées; rien de la brièveté dramatique du folk-lore. « Tourmentée par de tristes rêves, fruit de son malheureux amour, Léonora se levait avant l'aurore : « Combien de temps seras-« tu encore éloigné de moi, mon Alfred ?... Est-ce la mort « qui t'empêche de revenir, ou serais-tu assez injuste « pour croire quelque faux rapport sur ton amie? » Bien que l'enveloppement mystérieux de l'original ait à peu près disparu, le *Journal des Débats*, qui rend compte le 8 avril 1811 de cette *Léonora, traduite de l'anglais*, ne manque pas d'y discerner « les vices les plus odieux de l'école germanique ».

Deux ans après, l'*Allemagne* de Mme de Staël offre au public, dans le chapitre de la *poésie allemande*, un commentaire abondant de cette « romance », la plus fameuse des œuvres de ce Bürger qui a fait de la croyance populaire aux spectres et aux revenants un

1. On la retrouve en 1814 dans le *Mercure étranger*, t. III, p. 38.

si puissant ressort d'émotion poétique. « Je ne me suis assurément pas flattée, écrit-elle à la suite de son analyse, de faire connaître par ce récit abrégé le mérite étonnant de cette romance : toutes les images, tous les bruits, en rapport avec la situation de l'âme, sont merveilleusement exprimés par la poésie : les syllabes, les rimes, tout l'art des paroles et de leurs sons est employé pour exciter la terreur. La rapidité des pas du cheval semble plus solennelle et plus lugubre que la lenteur d'une marche funèbre. L'énergie avec laquelle le cheval hâte sa course, cette pétulance de la mort cause un trouble inexprimable ; et l'on se croit emporté par le fantôme, comme la malheureuse qu'il entraîne avec lui dans l'abîme. »

Mme de Staël jugeait la ballade de Bürger à peu près intraduisible en français, « ou du moins il serait bien difficile qu'on pût en exprimer tous les détails, ni par notre prose, ni par nos vers ». Prosateurs et poètes relevèrent le gant. « La *Lénore* de Bürger, dira un jour Th. Gautier[1], peut être considérée comme un des chefs-d'œuvre de la poésie romantique, dans la plus étroite acception du mot.... » Elle possédait, en tout cas, ce qu'il fallait pour plaire à cette génération des alentours de 1820, qui, lasse des poétiques traditionnelles, cherchait avec tant d'incertitude et de fièvre des modèles à son goût. Outre une forme qui devait paraître singulièrement neuve et dramatique, cette aventure du cavalier qui s'arrête à minuit sous les fenêtres de sa fiancée, la prend en croupe et l'entraîne en une galopade effrénée jusqu'au lointain cimetière où il se révèle squelette, répondait bien aux prédilections du moment. Le « genre troubadour », situation d'attente, en quelque sorte, du

1. *L'Art dramatique en France*, t. III, p. 73.

romantisme poétique qui cherchait sa voie[1], pouvait s'accommoder aisément de ce poème : bien qu'il fût, pour Bürger, un combattant de la guerre de Sept Ans, le fiancé de Lénore n'avait pas manqué de devenir, selon Mme de Staël, « un chevalier » : le rationalisme français, ainsi rassuré sur l'époque et le décor, n'avait pas à regimber. La macabre issue de l'histoire étant le châtiment d'un blasphème de Lénore, les préoccupations religieuses d'un âge néo-chrétien ne pouvaient s'offusquer de l'espèce de satanisme épars dans cette aventure. Le goût du mystérieux, surtout, y trouvait son compte ; et la ballade de *Lénore* formait comme la contre-partie d'une donnée fournie naguère par le *Moine* de Lewis et qui avait eu beaucoup de succès auprès des amateurs de macabre : les apparitions nocturnes de la *Nonne sanglante* qui vient chercher à l'heure dite le malheureux qui glissa par méprise à son doigt la bague de fiançailles.

Traduit en vers médiocres par Émile de la Bédollière, imitée de manière stupéfiante par Mme de Louvorie[2], le poème de Bürger est encore reproduit en une prose très plate dans la *Ruche d'Aquitaine*, la revue bordelaise où Edmond Géraud parle *De quelques Élégies et de quelques ballades allemandes* : ce romantique de demi-sang n'absout « les monstruosités fantastiques dont abonde une si bizarre production » qu'en faveur de l'imagination dont elle témoigne[3]. Mais voici que le spectral fiancé et le cheval fantôme rentrent dans notre littérature par un chemin détourné : le *Mercure de*

1. Cf., plus haut le chapitre sur le genre troubadour.

2. L'auteur signe Pauline de B***. Paris, 1814. Cf. J. Cartier, *Gérard de Nerval*, Genève, 1904, p. 41.

3. *Ruche d'Aquitaine*, t. II, p. 353 ; t. III, p. 152. Les *Annales de la littérature et des arts* devaient reproduire (1825, t. XX, p. 264) cet article de Géraud.

*France* du 4 octobre 1817 donne, sous le titre de *Ludmile, romance imitée de l'allemand*, une transcription en vers d'une ballade de Joukowsky où Benjamin Constant avait reconnu une forme russe du même thème[1]. D'ailleurs, on y retrouvait, appliqués à un sujet foncièrement romantique, les « mots nobles » et les périphrases du classicisme :

Douze fois retentit l'airain ;
Répété par l'écho lointain,
Sourdement son bruit se prolonge,
Et l'homme attend le lendemain
Dans les bras d'un riant mensonge.

Ludmile, en proie à ses douleurs,
Est sur un lit baigné de pleurs.

Mais quel bruit !... un coursier s'avance,
Son pas trouble au loin le silence ;
Il s'arrête, un homme descend
Puis vers la demeure s'élance

Et la porte s'ouvre à l'instant,
Tandis que d'un épais nuage,
Le flambeau des nuits se dégage.

La morale, ici, transparaissait expressément :

Contre les célestes décrets,
Mortels, ne murmurez jamais[2].

## II

En dépit des incertitudes, des maladresses et des

1. L'auteur de cette imitation était Hippolyte Auger: il a raconté dans ses mémoires l'histoire de cette pièce, qu'il avait faite en Russie, vers 1812. Lus en 1817 chez Mme Roger, à qui la femme de B. Constant, « par l'unique effet de sa prédilection pour la poésie allemande », avait livré le secret de l'auteur, ces « pauvres petits vers » eurent à subir « la critique d'un aréopage. Eh bien ! le contraste leur fut favorable, et B. Constant me les demanda pour les donner au *Mercure de France*, où ils furent insérés. »

2. *Mercure de France*, 4 oct. 1817, p. 3. L'auteur se dérobe derrière les initiales St.H....

approximations de ces premières tentatives [1], la *Lénore* de Bürger, patronnée par Mme de Staël et vulgarisée par les adaptations [2], prit assez vite une grande importance. A une époque où la lutte n'était que mollement engagée autour des Unités dramatiques, et où l'effet du roman historique de Walter Scott ne se faisait encore sentir qu'épisodiquement, ce poème mystérieux contribua à donner au Romantisme la signification — qu'il conserva quelque temps — de littérature transcendentale et « métaphysique » : interprétation qui était d'accord avec les théories de Mme de Staël, et que ne contredisait nullement la renaissance spiritualiste du commencement du siècle. Ch. Nodier, rendant compte dans les *Débats*, en novembre 1818, de la cinquième édition de l'*Allemagne*, invoquait l'irréalité même du « genre romantique » pour expliquer son effet. « Comment peindre ce qui échappe à l'expression, ce qui se dérobe presque à nos organes, ou ce qui n'agit sur eux que par une puissance invisible dont l'ascendant résulte en grande partie de ce qu'elle a de vague, et ne s'explique que par ce qui ne peut s'expliquer? » *Lénore*, poème de pressentiment, de cauchemar et de légende, illustrait bien un genre dont les modèles français, assurément, étaient loin d'être encore légion.

Aussi les allusions se multiplient-elles, dans les ripostes des classiques, à la figuration mystérieuse ou

1. C'est vers la même époque que la ballade du *Chasseur sauvage*, déjà analysée par le livre de l'*Allemagne*, paraît aussi devant le public français, à la suite des *Lettres de Paul à sa famille, écrites en 1815*.... par sir W. Scott. Paris, 1822, t. III, p. 151.

2. Qui sait si, pour un peu, nous n'en aurions pas eu une de Lamartine lui-même? Il suffirait d'une légère correction de texte pour entendre ainsi un passage d'une lettre à Virieu, 26 février 1822 : « Je ferais bien *Lena*, mais c'est une contre-épreuve de l'anglais et de l'allemand, c'est donc du talent perdu. » *Correspondance*, t. III, p. 152.

sinistre qui paraissait à la fois dans *Lénore*, dans le *Roi des Aulnes*, et dans les nombreux *Vampires* de 1820 ou les *Poésies diverses* de Victor Hugo. M. de Valori s'écriait dans son *Élégie dédiée aux poètes romantiques*[1] :

Dis-moi quelle est ta forme ? es-tu nymphe, es-tu reine ?
Ou corps bleu dans l'eau morte, ou spectre sans cercueil ?

Viennet, dans son *Épître aux Muses sur le romantique*, énumérait ironiquement les thèmes favoris de cette poésie détestée :

C'est la voix du désert, c'est la voix du torrent,
Ou le roi des tilleuls, ou le fantôme errant,
Qui, le soir, au vallon, vient siffler ou se plaindre,
Des figures enfin qu'un pinceau ne peut peindre....

Et Baour-Lormian, supposant en 1825 un dialogue entre le *Classique* et le *Romantique*, faisait, des motifs préférés du romantisme, un inventaire plus applicable évidemment au vicomte d'Arlincourt qu'à Lamartine ou Vigny :

L'amas incohérent de spectres et de charmes,
D'amantes et de croix, de baisers et de larmes,
De vierges, de bourreaux, de vampires hurlants,
De tombes, de bandits, de cadavres sanglants,
De morgues, de charniers, de gibets, de tortures,
Et toutes ces horreurs, ces hideuses peintures
Que sous le cauchemar dont il est oppressé
Un malade entrevoit d'épouvante glacé[2]....

## III

Même lorsque les énergies de la jeune littérature furent sollicitées par la lutte pour les libertés dramati-

1. *Lettres champenoises*, 1822, tome XI, p. 58.
2. Aussi le recueil de *Légendes* où Baour pastiche les procédés romantiques ne manque-t-il pas de faire une place à des thèmes analogues à celui de *Lénore*.

ques ou par le déploiement de la couleur locale descriptive et romanesque, *Lénore* resta en faveur. Elle avait été, de fait, pour plusieurs, la révélation du lyrisme fantastique ; et beaucoup des jeunes hommes de 1830 auraient pu sans doute lui donner le même témoignage qu'Alexandre Dumas [1] : « La lecture de cette œuvre, appartenant à une littérature qui m'était complètement inconnue, produisit sur moi une profonde impression.... Dès le même soir, j'essayai de la mettre en vers ; mais, comme on comprend bien, la tâche était au-dessus de mes forces. J'y brisai les premiers élans de ma pauvre muse, et je commençai ma carrière littéraire comme j'avais commencé ma carrière amoureuse, par une défaite d'autant plus terrible qu'elle était secrète, mais incontestable à mes propres yeux. N'importe, ce n'en étaient pas moins les premiers pas essayés vers l'avenir que Dieu me destinait, pas inexpérimentés et chancelants comme ceux de l'enfant qui commence à marcher.... »

De plus tenaces, en revanche, s'acharnaient à cette difficile traduction. Çà et là, des versions en prose venaient préciser les souvenirs, suppléer à l'ignorance du texte original. Les *Annales de la littérature et des arts*, en 1827, reprennent les anciens articles de la *Ruche d'Aquitaine* [2]. La *Revue des Deux Mondes* en 1830 [3], les *Annales romantiques* et la *Nouvelle Revue germanique* en 1831 [4], la *Revue Européenne* en 1832 [5] donnent à l'envi des traductions du fameux poème : elles sont le plus souvent qualifiées d' « exactes », et le mérite un peu sobre de la fidélité doit suppléer à

1. *Mes Mémoires*, t. II, p. 300 dans l'édition de Paris, 1865.
2. Cf. 1825, t. XX, p. 264 et 1827, t. XXVII, p. 447.
3. Tome IV (d'oct.-nov. 1830), p. 193.
4. 1831, t. II, p. 79.
5. Tome II, p. 323.

l'absence de vertus plus expressives et plus émouvantes. Une autre traduction, annoncée en 1828, n'a pas vu le jour[1]. Une grande simplicité de vocabulaire et de style distinguait la *Lénore* publiée en 1827, en même temps que cinq autres ballades de Bürger, par Ferdinand Flocon, dans son petit recueil de *Ballades allemandes tirées de Bürger, Kœrner et Kosegarten* ; mais le futur combattant de 1851 se contentait de traduire par quelques *Hurrah !* les onomatopées de l'original, et de rejeter dans les notes les *hop*, *hop*, *hop* évoquant le galop précipité du coursier fantastique qui porte Lénore et son fiancé[2].

Les versificateurs ne restent pas en arrière. Un poète dijonnais, Ch. Brugnot, prélude à ses *Ballades* par une traduction en vers de *Lénore*, « qu'il s'est reprochée plus tard comme empreinte de respect humain littéraire et de cette mauvaise honte qui fait qu'on n'ose être soi qu'à demi[3] ». Fontaney, en 1829, insère une *Lénore* à la suite du poème intitulé *Une Vision*, dans ses *Ballades*, *Mélodies et Poésies diverses* : le même mystère nocturne baigne les deux tableaux, et le poème allemand vient assez naturellement après la pièce de Fontaney :

> S'échappant doucement des fosses entr'ouvertes,
> Je vis de tous côtés des ombres se glisser :
> Les unes se levant, de leurs linceuls couvertes,
> Au milieu des tombeaux allaient se disperser....

Henri de Latouche, à qui le romantisme était rede-

1. Quérard, *France littéraire*, t. VII, p. 303 : « Ch. Pougens annonçait en 1828, comme étant sous presse, un ouvrage qui n'a point vu le jour : ce sont les *Dialogues philosophiques*. Cet ouvrage devait être composé des morceaux suivants : .... 7° *La Vision de Léonora*, imitée de l'allemand de Bürger. »

2. Paris, 1827, p. 27; les notes p. 43 et suivantes.

3. Th. Foisset, introduction aux *Poésies* de Ch. Brugnot. Dijon, 1833, note de la p. 377.

vable de la révélation — truquée d'ailleurs — du *Roi des Aulnes* de Gœthe, ne pouvait manquer de se risquer à cette autre pièce du même type ; mais ses traductions de Bürger ne furent connues que de ceux auxquels il voulut bien en faire des lectures[1]. En revanche, une version en vers, parue d'abord dans la *Nouvelle Revue germanique* en 1835[2], a eu cette singulière fortune qu'elle figure encore aujourd'hui dans le Dictionnaire Larousse, à l'article *ballade* :

D'un songe affreux Lénore poursuivie
S'est réveillée avant l'aube du jour.
« Mon cher Wilhelm, as-tu perdu la vie?
Es-tu parjure, ou près de ton retour? »

Une autre adaptation en vers de *Lénore*, qui ne devait être reprise et complétée que plus tard, était ébauchée dans le même temps par un des « petits romantiques » les plus avérés : Philothée O'Neddy esquissait dès 1829 une « mise en rimes françaises » de la fameuse ballade, en se servant de mètres variés, et sans avoir, lui non plus, l'audace de transporter en français les onomatopées de l'original :

Et toujours ils allaient d'un galop plus rapide
Que l'élan fabuleux du centaure intrépide.
Cheval et cavalier
D'un ouragan d'enfer semblaient avoir les ailes,
Et les pierres jetaient des torrents d'étincelles
Sous les pas du coursier[3].

## IV

C'est durant ces années qui marquent l'apogée du romantisme fantastique, et où des préoccupations de réalisme dans l'expression s'ajoutaient aux curiosités

1. F. Flocon, *Ouv. cité*, note de la p. 3.
2. L'auteur est Paul Lehr.
3. Cf. ses *Poésies posthumes*, Paris, 1877, et la notice d'E. Havet.

transcendentales de l'âge antérieur, que Gérard de Nerval, à plusieurs reprises, s'attaquait au poème de Bürger. Il était, de tous les poètes de cette génération, le mieux fait pour goûter et pour rendre le clair-obscur frissonnant de l'original ; et Nodier seul peut-être, des littérateurs contemporains, pouvait porter aussi loin l'intelligence de la poésie populaire, la sympathie pour ce que Mme de Staël appelait « cette veine de superstition qui conduit si loin dans le fond du cœur ». Gérard est revenu à cinq reprises à ce poème-ci, hanté par sa douloureuse et dramatique simplicité et visiblement préoccupé de donner l'équivalent français le plus fidèle de son rythme, de sa netteté expressive et de son *crescendo* de terreur. Une traduction en prose[1], remaniée ensuite, une imitation où l'alexandrin domine et où la fidélité est fort compromise[2], un « essai de traduction littérale en vers » en 1830 et une seconde leçon de celle-ci en 1835 : tels sont les résultats successifs de cet effort réitéré. Seul des traducteurs de l'époque, Gérard s'est soucié enfin de laisser à ses vers la familiarité de l'original, et ses deux dernières traductions n'ont pas fait disparaître non plus les onomatopées du texte allemand, jugées vulgaires par les fausses répugnances ou la prudence esthétique de ses prédécesseurs. Encore n'y est-il point venu tout de suite. Son « imitation » est la moins heureuses des trois formes versifiées : elle abandonne la coupe en strophes égales de l'original ; après une sorte d'exposition, de récitatif en alexandrins, la chevauchée seule se précipite en des quatrains pressés :

Ils partent.... Sous les pieds agiles
Du coursier les cailloux brûlaient,

1. Dans le *Mercure de France au* XIXe *siècle*, 1829, t. XXVII, p. 500.
2. Dans la *Psyché* de mai 1829 ; reproduite dans les *Poésies*.

Et les monts, les forêts, les villes,
A droite, à gauche, s'envolaient....

qu'interrompt la conversation de Lénore avec son fiancé, et que termine un dénoûment abolissant entièrement — comme un cauchemar s'enfuit au premier chant du coq — toute la macabre aventure : la jeune fille rêvait, mais la voici qui s'éveille au moment où elle répliquait « Jamais ! » au spectral fiancé qui lui demandait un baiser :

« Jamais ! » Elle s'agite,... et tout s'évanouit !
« Jamais ! dit son amant, est-ce bien vrai, cruelle ?
(Il était près du lit.) — Ah ! Guillaume, dit-elle,
Quel rêve j'ai fait cette nuit ! »

L'*essai de traduction littérale en vers* est assurément plus pathétique que cette adaptation, restée plus digne de Latouche que de Gérard. Le traducteur de *Faust* y maintenait cette fois un rythme autrement analogue aux effets expressifs de l'original.

Tout à coup, trap, trap, trap ! Lénore
Reconnaît le pas d'un coursier,
Bientôt une armure sonore
En grinçant monte l'escalier...
Et puis, écoutez, la sonnette
Klingklingkling, tinte doucement....
Par la porte de la chambrette.
Ces mots pénètrent sourdement :

Holà ! holà ! c'est moi, Lénore !
Veilles-tu, petite, ou dors-tu ?

Le remaniement de 1835 élaguait çà et là ; de légères variantes corrigeaient tel détail mal venu, telle gaucherie d'expression ; le troisième couplet

Ah ! partout, partout, quelle joie !
A leur abord, jeunes et vieux
Fourmillent par monts et par voie
En les accueillant de leur mieux....

se transformait ainsi :

> Ah ! partout, partout, quelle joie !
> Jeunes et vieux, filles, garçons ;
> La foule court et se déploie
> Sur les chemins et sur les ponts....

A part des corrections de ce genre, les deux textes sont en général identiques, et Théophile Gautier pouvait, à juste titre, féliciter de bonne heure son ami pour la fidélité de sa traduction « aussi allemande que l'original ». Elle fut pour le romantisme des artistes et des Jeune-France l'équivalent de ce qu'avait été, en dépit de ses inexactitudes, le *Faust* de Gérard pour la même clientèle ardente et chimérique. Elle ne tarde pas à être mise en musique par Monpou, qui voyait dans *Lénore* « le drame fantastique en récit et en action ». Trois artistes, Célestin Nanteuil, Camille Rogier, Jules Goddé, collaborèrent à cette édition de la *Lénore* française, en accompagnant le texte de Gérard et la musique du compositeur d'un frontispice et de trois lithographies : l'œuvre collective fut dédiée à Victor Hugo, considéré à cette heure comme l'écrivain représentatif par les romantiques des ateliers autant que par ceux des cénales.

## V

Car il va sans dire que les arts du dessin avaient été séduits de leur côté par la poétique fantasmagorie de Bürger. « Eux aussi, dit Champfleury à propos des peintres, sont de « bonnes gens » qui, en quête de pittoresque, s'inquiètent médiocrement du fond. Deux

fiancés chevauchant la nuit à travers les espaces, suivis de gnomes, faisaient à merveille leur affaire : du noir, du blanc, la lune assombrie par les nuages, des fantômes, un sujet populaire et qui porte, combien d'artistes n'en demandent pas davantage. Les peintres envisagèrent le fiancé de Lénore de diverses manières, entre autres en personnage désespéré, vêtu d'un collant. Ceux qui voulaient plaire aux dames représentaient Guillaume en hussard; d'autres, sans se préoccuper de l'année 1773, époque à laquelle Bürger avait composé sa ballade, s'en tinrent à l'habillement pseudo-Renaissance mis à la mode par les Deveria[1]. »

Champfleury fait allusion à quelques-unes des œuvres inspirées par la ballade allemande, les *Morts vont vite* d'Horace Vernet, une lithographie de Ziégler dans la *Silhouette*, diverses interprétations de moindres artistes[2]. Reculant davantage encore la date du décor et du costume, la *Lénore* d'Ary Scheffer, au salon de 1831, situait la ballade en plein moyen âge, et Henri Heine écrivait avec raison : « Il me semble bien, puisque le peintre a placé la scène au temps plein de foi des croisades, que Lénore abandonnée ne blasphémera point la divinité, et que le cavalier-fantôme ne viendra pas la chercher[3]. » La mélancolique figure à qui Scheffer prêtait la morbidesse de son pinceau, c'était, d'ailleurs, l'anxieuse fiancée qui assiste au retour des croisés parmi lesquels son amoureux n'est pas ; mais une autre toile du même peintre allait représenter Lénore demi-

1. *Les Vignettes romantiques*, p. 70.

2. L'*Artiste* donne, en 1841, une série de quatre gravures destinées à la *Pléiade*, collection de morceaux choisis de toutes les littératures, illustrée par Penguilly-L'Haridon (2e série, t. VII, p. 56). La même revue, le 15 juin 1848, publie du même artiste huit petites gravures illustrant la ballade traduite par Gérard.

3. *Kunstberichte aus Paris*, 1831.

nue, se débattant entre les bras du spectre casqué qui l'emporte[1].

## VI

C'était bien elle qui devait séduire l'imagination des artistes de ce temps. L'atelier de l'Albertus de Gautier, parmi les toiles accrochées à ses murs, ne manque pas de posséder en bonne place

> La Lénore à cheval, Macbeth et les sorcières,
> Les infants de Lara, Marguerite en prières ;

et la frénésie de cette galopade est presque symbolique :

> Hoh ! hop ! mon andalous, mon noir, — plus vite encore !
> Une course pareille à celle de Lénore [2] !

Le nom de l'héroïne est le premier qui vienne à l'esprit d'un sentimental en quête de beautés exotiques :

> Ou bien, si votre cœur cherche une demoiselle,
> Aimez une étrangère intéressante et belle,
> De Manheim, d'Edimbourg ou de Christiana,
> Qui se nomme Lénore, Elfride ou Malvina [3].

Car la fiancée de la ballade est devenue représentative, avec quelques autres figures poétiques préférées, de l'Allemande idéale. « Sous les amandiers du Neckar, dit Edgar Quinet évoquant son séjour de Heidelberg, je n'ai jamais entendu une voix de jeune fille que je

1. Cf. sur ces deux toiles, P. de Saint-Victor dans l'*Artiste* du 15 septembre 1865. On sait que le critique d'art Th. Thoré prit le pseudonyme de W. Bürger. En 1834, parurent des *Illustrations des Classiques allemands* (imprimerie Poussielgue) où les gravures de Neureuther donnaient à la ballade (traduite en prose) sa figuration XVIIIe siècle.

2. Th. Gautier, *Fantaisies*, VIII.

3. Ev. Boulay-Paty, *Elie Mariaker*, p. XXXI.

n'aie reconnu Marguerite, Claire, Mignon, et surtout là-bas, à ses joues si pâles, Lénore de Bürger. Tous ces rêves poétiques vivaient réellement pour moi[1]. » L'Allemagne n'est-elle pas, au gré des hommes de 1830, le moyen âge perpétué, et la survivance du passé légendaire ne s'y mêle-t-elle pas, plus qu'ailleurs, à la vie actuelle? C'est encore à la ballade de Bürger que songe l'auteur d'*Ahasvérus* pour figurer les « temps nouveaux » qui, en philosophie et en religion, arrachent la Germanie à son rêve : « elle a mis le pied hors de ses croyances; elle n'y rentrera plus. L'esprit moderne l'a saisie. Il l'entraîne là où nous nous poussons l'un l'autre. C'est le noir chevalier qui a enlevé sa Lénore. Il faut à présent que, sans tourner la tête, elle se laisse emporter par ce froid génie du siècle vers l'autel inconnu où nous la devançons[2]. » Et ainsi s'accentuait et se précisait la répugnance qu'avait éprouvée, dès l'origine, l'esprit français à placer ailleurs qu'au moyen âge une donnée aussi notoirement entachée de superstition.

## VII

La *Lénore* de Bürger a donc contribué pour sa part, avant Hoffmann et avant *Faust*, à incliner vers le fantastique (en dépit de Stendhal) le premier romantisme, et à déterminer la chimérique image de l'Allemagne à laquelle la France s'attarda si longtemps : l'honnête Hipp. Auger, le traducteur de la *Ludmile* publiée en 1817, avait quelque raison de descendre en lui-même, lorsqu'en 1832 Ancelot l'accusa d'avoir, un des premiers, « semé l'*horrible* sur le sol littéraire ». Mais quel est au

1. E. Quinet, *Allemagne et Italie*, p. 273.
2. *Ibid.*, p. 279.

plus juste — en dehors de quelques épigraphes fournies aux poètes de 1830 et de ce funèbre refrain *les morts vont vite* enseigné à notre langue — l'enrichissement qui en résulta dans la poésie? Dans l'infini réseau des prêts et des emprunts qui constitue la littérature européenne, ce fil singulier échappé au rouet des légendes germaniques se retrouve-t-il mêlé, chez nous, à d'autres trames?

C'est à la première partie de *Lénore* — la fiancée assistant au retour de l'armée — que Victor Hugo doit l'idée qu'il a orchestrée si somptueusement (en attendant Saint-Saëns) dans la *Fiancée du Timbalier*. Ce qui n'était qu'un épisode de l'introduction du poème allemand :

> Elle s'informe, crie, appelle,
> Parcourt en vain les rangs pressés.
> De son amant point de nouvelle...
> Et tous les soldats sont passés !

devient le sujet principal, déploiement pittoresque du défilé, jusqu'à l'effondrement final :

> Elle dit, et sa vue errante
> Plonge, hélas ! dans les rangs pressés ;
> Puis dans la foule indifférente
> Elle tomba froide et mourante....
> Les timbaliers étaient passés.

Mais plus encore que l'introduction, l'enlèvement de Lénore mérite, ici encore, d'être retenu. Il semble qu'avec d'autres œuvres auxquelles s'initia le jeune romantisme, le *Roi des Aulnes*, par exemple, les romances du Cid, le *Mazeppa* de Byron, et cette autre ballade de Bürger, la *Chasse infernale*, *Lénore* ait fourni à notre poésie le motif si fréquent et si coloré de la *chevauchée*, évocation d'un rythme naturel et enivrement de la vitesse et de l'impétuosité, en dehors même de tout intérêt anecdotique. Sans doute, notre

folklore aurait pu fournir à la poésie cet élément : Gérard de Nerval, — rapportant la chanson populaire qui commence ainsi :

Dessous le laurier blanc,
La belle se promène,

et indiquant la suite de l'aventure : « Trois cavaliers passent au clair de lune : « Montez, dit le plus jeune, sur « mon beau cheval gris », — remarque fort justement : « N'est-ce pas là la course de Lénore, et n'y a-t-il pas « une attraction fatale dans ces cavaliers inconnus[1] ? » Mais il a fallu, pour qu'on s'inquiétât des trésors poétiques épars dans nos provinces, que notre littérature apprît par des œuvres étrangères quel parti on pouvait tirer de ces richesses. Et ainsi, malgré les traditions locales auxquelles se sont fournis Ch. Brugnot[2] ou Ed. d'Anglemont[3], les ballades étrangères conservent le mérite de l'initiation première. La *chevauchée* surtout nocturne, nouveauté pittoresque, ignorée des anciens *Almanachs des Muses*, et que ne connaissait pas non plus la romance « de pied ferme » du genre troubadour, semble bien faire avec *Lénore* son entrée dans notre poésie. On sait quelle prodigieuse fortune elle a eue dans l'œuvre de Victor Hugo, depuis les curiosités de rythmes et de rimes de la *Chasse du Burgrave* ou du *Pas d'armes du roi Jean*, depuis le mode mineur de la ballade *à un Passant :*

Voyageur, qui, la nuit, sur le pavé sonore
De ton chien inquiet passes accompagné,
Après le jour brûlant, pourquoi marcher encore ?
Où mènes-tu si tard ton cheval résigné ?

1. *Chansons et légendes du Valois.*
2. Cf. ses *Poésies*, Dijon, 1833.
3. *Légendes françaises*, 1829, et *Nouvelles Légendes françaises*, 1833.

jusqu'au dialogue des *Contemplations* :

La nuit était fort noire et la forêt très sombre.
Hermann à mes côtés me paraissait une ombre.
Nos chevaux galopaient. A la garde de Dieu !
Les nuages du ciel ressemblaient à des marbres.
Les étoiles volaient dans les branches des arbres
Comme un essaim d'oiseaux de feu [1].

jusqu'à l'ampleur épique de la poursuite dans l'*Aigle du casque* ou à la musique de songe d'*Eviradnus* :

Si tu veux, faisons un rêve :
Montons sur deux palefrois ;
Tu m'emmènes, je t'enlève,
L'oiseau chante dans les bois.

Ailleurs, le motif du cavalier nocturne, si bien fait pour plaire au romantisme, s'ajuste à une aventure d'amour, comme dans la *Portia* de Musset :

Où donc, noble jeune homme, à cette heure où les ombres
Sous les pieds du passant tendent leurs voiles sombres,
Où donc vas-tu si vite ? et pourquoi ton coursier
Fait-il jaillir le feu de l'étrier d'acier ?
Ta dague bat tes flancs, et ta tempe ruisselle :
Jeune homme, où donc vas-tu ? qui te pousse ou t'appelle ?
Pourquoi comme un fuyard de l'arçon te courber ?

Dans la *Promenade* de J. de Saint-Félix, c'est une consolation presque physique qu'un amoureux demande au galop nocturne :

Mon cheval ! mon cheval ! j'aime la promenade
Quand le soir est venu sous les platanes verts,
Quand on entend le bruit de quelque sérénade
Près du balcon mauresque aux volets entr'ouverts.

Au galop ! au galop ! tout seul dans la campagne,
La solitude est bonne à guérir un chagrin ;
Et moi j'aime d'amour.... La tristesse me gagne,
Si je m'arrête : allons, au galop, point de frein.
. . . . . .

1. *A quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt.*

Au galop ! au galop ! Sur le sol qui résonne,
Ma cavale, en avant jusqu'au lever du jour ;
A guérir un chagrin la solitude est bonne....
Que je m'enivre d'air, de liberté, d'amour.

La course des balais qu'enfourchent, chez Gautier, Albertus et la sorcière, s'accompagne, au départ, de la même onomatopée que le galop de Wilhelm, et traverse un paysage analogue :

Trap ! trap ! — ils vont, ils vont comme le vent de bise ;
— La terre sous leurs pieds file rayée et grise,
Le ciel nuageux court sur leur tête au galop ;
A l'horizon blafard d'étranges silhouettes
Passent. — Le moulin tourne et fait des pirouettes,
La lune en son plein luit rouge comme un falot ;
Le donjon curieux de tous ses yeux regarde,
L'arbre étend ses bras noirs ; — la potence hagarde
Montre le poing et fuit emportant son pendu ;
Le corbeau qui croasse et flaire la charogne
Fouette l'air lourdement, et de son aile cogne
Le front du jeune homme éperdu.

Avec toutes les variations dont il est susceptible, le motif de la *chevauchée* poétique est un gain plus appréciable que tels sujets de poèmes empruntés plus ou moins directement à *Lénore*, les *Noces d'un Squelette* de Latour, la *Blanche de Marigny* d'Edouard d'Anglemont[1], où le comte de Saint-André, mort à la bataille, apparaît une nuit à son amante :

Un homme creux, tissu d'une charpente d'os,
Qui jette un cliquetis lugubre comme un râle,
Et lui dit, d'une voix et lente et sépulcrale :
« Blanche de Marigny, je viens pour t'épouser. »

ou le dialogue entre le Spectre et la Mariée par lequel Emile Deschamps, dans sa *Noce de Léonor*, développe la conversation macabre du cavalier fantôme et de

1. *Nouvelles Légendes françaises.*

sa fiancée lorsqu'ils sont arrivés au lieu du sabbat[1] :

Tournons et bondissons ! N'es-tu pas bien heureuse,
Ma Lénore, si près de moi !

– Comment, toi là ! Toi, mort ! Mendoce ! Nuit affreuse !
Cette voix funèbre... Tais-toi....

## VIII

Il manquait à *Lénore* cette consécration de toute gloire : figurer sur la scène, inspirer une pièce de théâtre. On n'y vint qu'assez tard, et avec peu de bonheur. Dumas père, à la vérité, avait donné à son *Don Juan de Maraña* un cortège d'ombres qu'on put lui reprocher comme un souvenir trop direct de Bürger : mais c'est à peine si cet emprunt était perceptible parmi tous ceux dont était faite cette rapsodie dramatique. En juillet 1840, le Gymnase donna une *Lénore*, drame en un acte de Jules Loiseleur : mais il s'agissait d'un épisode de la vie sentimentale de Bürger à Gœttingue, et Lénore n'était qu'une des femmes entre qui le poète est sollicité de partager son amour[2]. Trois ans plus tard, en juillet 1843, une nouvelle d'Henri Blaze, plus encore que la ballade allemande, inspirait un drame en cinq actes des frères Cognard, *Lénore, ou les morts vont vite*, dont le titre rappelait à Gautier[3] les temps héroïques du romantisme, et que donna la Porte Saint-Martin : la poignante simplicité de la donnée légendaire, et surtout son irréalité et sa dramatique invraisemblance, se transmuaient en une aventure

1. Œuvres complètes, *Poésies*, t. II.

2. Sur la vie privée de Bürger, on était renseigné assez particulièrement; cf. *La légende des Poètes*, par X. Marmier (*Rev. de Paris*, mars 1837) et *Bürger*, par Ch. Villagre (*l'Artiste*, janv. 1837).

3. Cf. *l'Art dramatique en France*, t. III, p. 73 : 18 juillet 1843.

de la vie courante, avec un dénoûment heureux qui, rapporte Gautier, ne contenta personne. En effet, les partisans de l'école du bon sens pouvaient s'irriter d'avoir accordé quelque crédulité à une « complainte » qui n'avait que le mérite « de venir de loin[1] »; les derniers romantiques s'indignèrent de voir les imaginations de la ballade traduites en une pure hallucination de Lénore; et Philothée O'Neddy s'écriait : « Il n'y a point de cavalier-fantôme, de mort-fiancé, de spectre ravisseur, point de merveilleux et de fantastique ailleurs que dans le cerveau délirant de Lénore. Wilhelm est vivant; quelle idée saugrenue! il est vivant, le bélitre[2].... » La foule eut une déception d'un autre ordre. « On espérait, dit le *Moniteur* du 1er août 1843, le spectacle de la course rapide du cavalier et du cheval-spectre enlevant Lénore. On n'a trouvé qu'un spectacle terre à terre et bourgeois, dénué de toute espèce de fantasmagorie.... »

La même année, la *Maison maudite, histoire de cent ans*, par E. Vander-Burch, transportait l'action de la ballade de *Lénore* dans le cadre d'un épisode de voyage et accommodait ainsi à son tour le fantastique du poème aux conditions du monde réel[3].

## IX

C'est que déjà les temps n'étaient plus aussi propices au surnaturel dans la littérature, à l'absolu du rêve, de la légende, de l'invraisemblable : 1843, n'est-ce pas l'année où tombent les *Burgraves*, où triom-

1. J. Janin, Feuilleton des *Débats*, 24 juillet 1843.
2. E. Havet, *Notice* en tête des *Poésies posthumes* de Ph. O'Neddy, p. 45.
3. Cf. le *Moniteur universel* du 29 juillet 1844.

phe de nouveau le « sens commun »? *Les morts vont vite*; et les beaux jours de *Lénore* sont passés. Elle conserve cependant son prestige, mais en dehors de Paris et de l'actualité. De très jeunes sensibilités, des inquiétudes frémissantes de provinciaux naïfs sont seules à s'exalter encore à sa lecture ou à son souvenir. Maurice de Guérin note cette comparaison[1] : « Il y a un état de l'esprit où l'âme, comme Lénore, se sent emportée à bride abattue vers je ne sais quelles régions lugubres. » Aimé de Loy songe à l'amie perdue :

> Tout la pleure ; j'entends de lamentables voix ;
> Je crois voir dans la nuit un fantôme sonore
> Qui l'emporte, semblable au coursier de Lénore,
> Et puis le chant lointain des prêtres [2]...

Les *Fleurs d'outre-Rhin* de F. Delcroix, en 1843, donnent encore une traduction en vers de la ballade. Maxime du Camp et Louis de Cormenin débutent dans la vie littéraire par une imitation en vers de *Lénore*; ils l'envoient à Musset qui déclare leurs vers « un peu jeunes » et à Hugo qui les proclame « très beaux[3] ». Une traduction fort timide, et qui marque à coup sûr un recul, est publiée par P. Froly dans la *Revue du Lyonnais* de 1840[4] :

> A l'horizon, l'aube a rougi les cieux,
> Lénore après des rêves douloureux
> S'écrie en pleurs : « Que l'attente est cruelle ! »

C'est à Lyon aussi — survivance caractéristique dans une province de notre littérature qu'on a pu appeler « notre Allemagne » — que le thème fantastique de la

1. *Reliquiae.*
2. *Feuilles aux vents.* Paris et Lyon, 1840, p. 238.
3. *Revue des Deux Mondes,* 1er août 1881, p. 485; *Souv. littér.,* t, I, p. 112.
4. 1840, t. II, p. 83.

légende est sollicité de s'appliquer à un autre mode de vitesse déchaînée. Joséphin Soulary exorcise le *Chemin de fer*, en 1841, avec des réminiscences de *Lénore* et sous cette épigraphe de Bürger : « Cheval, dépêche-toi, allons vite ! notre course est achevée, le lit nuptial s'ouvre; les morts vont vite; nous sommes au but ! » L'application de la course fantastique du cheval-fantôme au Centaure qu'invectivaient, un peu partout, les poètes de ce temps, venait facilement sous la plume :

Le voyez-vous courir sur le chemin sonore ?...
Moins rapide volait, en emportant Lénore,
L'affreux courrier des trépassés....

Mais la montagne, au loin, lève sa tête rase
Sur la route poudreuse où repose sa base ;
Tranquille, elle attend le convoi.

Il approche... Un mot part d'une bouche maudite ;
C'est le mot de Wilhelm : « Hop ! hop ! les morts vont vite....
... Place à nous ! Sézame, ouvre-toi [1]. »...

Or c'est précisément à cet autre genre de fantastique, le merveilleux scientifique et logique, que l'on va demander bientôt la variété de terreur que le surnaturel spiritualiste a cessé insensiblement d'obtenir. Mme Cornu publie en 1841, sous le pseudonyme de Sébastien Albin, ses *Ballades et Chants populaires de l'Allemagne* : et *Lénore*, qui s'y trouve à la place qui lui est due, n'est plus qu'une ballade parmi cent autres, une fleur ténébreuse au milieu d'un parterre presque également mystérieux et suranné. Challemel-Lacour consacre à Bürger un important article de biographie et de critique [2] : *Lénore*, traduite en prose à la suite de cette étude, est louée pour « ce savant progrès dans les blasphèmes de la jeune fille, ce *crescendo* de terreur

1. *Le Chemin de fer*, ballade par Joséphin Soulary; se vend a profit d'une famille pauvre. (Lyon) 1841.
2. *Revue germanique et française* du 1er février 1863.

dans les visions indécises qui préparent la vision finale de la mort » ; mais ce poème ne paraît pas « exempt de rhétorique ». C'est, en somme, le même reproche que lui adresse l'*Histoire du lied* de Schuré, préoccupé de retrouver dans la poésie consciente et littéraire la plus grande conformité possible avec les chants populaires, et qui ne discerne plus, dans les légendes versifiées où Bürger fit merveille, « la simplicité touchante de ses modèles ». Exercices de versification et de langue avant tout, et tentatives plus ou moins heureuses pour rendre le ton d'un original célèbre, des traductions se risquent encore çà et là. Que dire du dernier vers de la première strophe de celle-ci ?

A l'aube s'éveilla Lénore
Sous le poids d'un affreux souci :
« Wilhelm, es-tu fidèle encore
Ou mort ? que tu n'es point ici ? »
Il n'avait, parti pour l'armée
Contre Prague, avec Frédéric,
Écrit un mot à son aimée,
C'était d'un mauvais pronostic [1]....

Amiel n'est pas plus heureux dans ses *Étrangères* :

D'un songe affreux, à l'aube, sort
Lénore la vaillante :
« Wilhelm est infidèle ou mort,
Insupportable attente ! »
Soudard de Fritz, le roi madré,
Wilhelm, sous Prague, avait sabré ;
Mais du dragon, la belle
N'avait plus de nouvelle.

## X

Deux choses cependant persistent dans le souvenir des poètes. Cette idée qu'en amour il peut se faire que

1. *Fleurs des bords du Rhin;* par le chevalier de CHATELAIN. Londres, 1865.

« le mort saisisse le vif » n'est-elle pas expressive et poignante? La désolation de Leconte de Lisle s'enchante de cette pensée : *Christine*, dans les *Poèmes barbares*, nous montre l'amante attirée par la tombe et toute impatiente de partager le « sommeil divin » du fiancé :

— Non ! je t'ai donné ma foi virginale ;
Pour me suivre aussi, ne mourrais-tu pas ?
Non ! je veux dormir ma nuit nuptiale,
Blanche, à tes côtés, sous la lune pâle,
Morte entre tes bras !

Lui ne répond rien. Il marche et la guide.
A l'horizon bleu le soleil paraît.
Ils hâtent alors leur course rapide,
Et vont, traversant sur la mousse humide
La longue forêt.

Voici les pins noirs du vieux cimetière.
— Adieu, quitte-moi, reprends ton chemin.
Mon unique amour, entends ma prière !
Mais Elle au tombeau descend la première,
Et lui tend la main.

Et depuis ce jour, sous la croix de cuivre,
Dans la même tombe ils dorment tous deux....

L'*Illusion* de Jean Lahor reprend ce « chant de l'amour et de la mort » :

Comme en la ballade du Nord
Le revenant quitte sa tombe,
Mon pauvre amour, mon amour mort
S'en est allé vers la colombe.

Qui frappe ? — O mon âme, c'est moi....
Par les bois et par les vallons,
Qui s'emplissent de bruits de fête,
Ses bras à mon cou, nous allons,

Nous allons comme une tempête....

Et c'est là, dans le rythme déchaîné jadis par le cavalier-fantôme et sa spectrale monture, que réside sans doute le second souvenir durable de *Lénore*. Si la variété

de fantastique illustrée par la célèbre ballade a perdu la plus grande partie de son efficacité, si la nuance de pittoresque dont elle se colore semble elle-même d'un romantisme un peu vieillot, on dirait que l'élan de cette galopade étrange réveille encore des résonnances dans l'art moderne, à la façon peut-être d'une force naturelle impossible à arrêter ou à refréner. La *Lénore* musicale d'Henri Duparc est une sorte de course à l'abîme que rythme presque continûment le galop du cheval, dominé par instants seulement par la plainte de Lénore ou par des rires sataniques et des hurlements de damnés. Un poète contemporain invoque aussi ce battement précipité, mais qui reste cadencé :

> Il me faut le rythme sonore
> De la ballade de Lénore
> Et le verbe, comme du fer,
> Souple et clair [1].

Les morts vont vite... Les formes littéraires se succèdent et se détruisent comme les autres choses vivantes ; mais, comme toute vie, elles métamorphosent et transmuent leurs éléments sans relâche, et ne sont pas vouées au néant. La destinée de celle-ci est singulière, puisque, sans doute issue de la Grande-Bretagne médiévale, elle s'est fixée sous la plume d'un poète allemand du XVIII[e] siècle [2] pour venir ensuite stimuler et enrichir les imaginations de notre romantisme.

1. Ch. Guérin, *le Cœur solitaire*, p. 101.
2. Cf. Bonet-Maury, *Bürger et les origines anglaises de la ballade allemande*, Paris, 1889.

# LES DÉFINITIONS DE L'HUMOUR

## I

Si l'antiquité semble avoir, çà et là, connu des variétés de comique assez analogues à l'*humour*, elle n'a pu — et pour cause — définir ce terme même, ni donné des définitions d'autres concepts esthétiques qui puissent lui être étendues. La Renaissance italienne paraît avoir la première sollicité le mot *umore* dans un sens propice à des applications intellectuelles et artistiques. On sait que la médecine scolastique, d'accord avec les anciens, faisait consister les divers tempéraments dans une répartition variable des quatre « humeurs » du corps humain. Si leurs éléments constitutifs s'y trouvaient dans de justes proportions, le tempérament était parfait, « hygide » ; si l'un d'eux prédominait, ce qui était la règle, le tempérament était sanguin, phlegmatique, bilieux ou mélancolique. L'humeur de quelqu'un — pour traduire par son équivalent français normal le latin *humor* que n'ignorait aucun des pays occidentaux — c'était la prédominance, dans l'organisme, du sang, de la lymphe, de la bile ou de l' « humeur noire » ; c'était dès lors ce qui différenciait son tempérament et son caractère instinctif et physiologique.

La critique de la Renaissance, soucieuse de déterminer les conditions de l'activité artistique et de définir

les éléments de l'œuvre d'imagination, semble, pour la première fois, avoir attiré ce terme de médecine et de physiologie sur le terrain de la psychologie esthétique[1]. Minturno et Scaliger, en exigeant qu'un caractère dramatique restât, d'un bout à l'autre de l'action, conforme à lui-même et déterminé par une sorte de « constante » initiale, faisaient appel à l'idiosyncrasie fondée sur le tempérament. Salviati, dans son *Trattato della Poetica*, définit l'*umore*, « une spéciale qualité de nature par laquelle on est disposé à telle chose plutôt qu'à telle autre[2] ». D'autres exemples, empruntés à Davanzati et Berni, témoignent en faveur de cette première appropriation d'un terme jusque-là réservé aux sciences médicales. Et peut-être y aurait-il lieu de chercher, dans le titre d'Umoristique se donnèrent les membres d'une des nombreuses Académies littéraires[3] surgies sur le sol italien, un autre indice des affinités initiales entre la notion de tempérament particulier et celle de singularité prédominante de caractère et d'esprit.

1. Cf. R. Boyle, *Humor und Humore* (*Zschr. für vergl. Literaturgeschichte*, 1895, p. 1); B. Croce, *L'Umorismo* (*Journ. of comparative Literature*, 1903, p. 220); J. E. Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento*, trad. de l'anglais, Bari, 1905, p. 87.

2. Cité par Spingarn, p. 88.

3. Voici comment une lettre, signée J. M., sur les Académies littéraires d'Italie (*Mercure de France*, déc. 1739) explique leur emblème, « une nue attirant les vapeurs de la mer », et leur devise, *reddit agmine* : « Le sens est que, comme l'eau de la mer, en perdant son âcreté et sa salure dans la nue, devient une pluie douce et agréable, la science, d'elle-même souvent épineuse et difficile à pénétrer, en passant, pour ainsi dire, par l'alambic de l'esprit et *les différentes humeurs* des Académiciens, se change en un doux fleuve d'éloquence et d'érudition. » L'auteur traduit *Umoristi* par Fantasques, en les distinguant d'ailleurs des *Fantastici* dont il a précédemment parlé. Voir sur cette question Quadrio, *Storia e ragione d'ogni letteratura*. Bologna, 1739, t. I, p. 99.

## II

C'est dans l'Angleterre élizabethaine que le mot *humour* va préciser cette dernière signification, en un temps où se donnent en effet libre cours tous les caprices, toutes les particularités par où chaque individu est tenté d'imprimer à son visage moral des traits plus marqués. L'abus du mot, pris dans ce sens, et l'affectation des originaux à toute force qui tenaient à se distinguer coûte que coûte, furent deux choses à la mode en Angleterre, autour de l'an 1600 ; si bien que Shakespeare, et plus nettement encore Ben Jonson, paraissent s'être préoccupés de faire obstacle à ce double ridicule. Un des compagnons de Falstaff, Nym, n'a qu'humour à la bouche [1]. Les titres seuls de deux comédies de Ben Jonson, *Every Man in his Humour* et *Every Man out of his Humour*, témoignent assez de la vive extension prise par un terme qui était réservé, cinquante ans auparavant, à la science médicale [2]. Dans la préface de la seconde de ces comédies, Jonson donne, en somme, une des premières définitions de l'humour. « Il est permis de l'appliquer, par métaphore, à la disposition générale : lorsqu'une qualité particulière est maîtresse d'un homme à tel point qu'elle contraint tous ses sentiments, ses facultés, ses énergies à prendre tous la même direction, on peut bien appeler cela, en bonne justice, un humour.... » Le terme anglais est donc encore très voisin de notre français

1. *Merry Wives*, II, 1.
2. Cf. l'exemple tiré du *Castel of Helth* (1534) que donne le dictionnaire de Richardson au mot Humour.

*humeur*, dans l'acception où l'emploient souvent les écrivains du XVII[e] siècle [1].

Peu à peu, l'humour britannique, avec tout ce qu'il comporte d'originalité de caractère et de manières, d'irréductible individualité, de résistance au nivellement des idées, des sentiments et des expressions que détermine d'ordinaire la vie sociale, passe dans la littérature, sans cesser d'ailleurs d'être usité dans une acception extra-littéraire. A la fin du XVII[e] siècle, c'est, dans la conversation, une plaisanterie moins fine que l'esprit, mais plus imprévue, plus spontanée, plus révélatrice du tempérament même de l'homme : c'est, dans la littérature, une verve plus drue et plus concrète que l'invention comique, moins rationnelle aussi, et relevant moins du sens commun que du sens particulier. Et déjà, lorsque la querelle des Anciens et des Modernes a son écho en Angleterre, l'humour est revendiqué comme un privilège des temps nouveaux, au moins dans ce pays-ci. « Si je ne me trompe, écrit sir William Temple, notre littérature anglaise a dépassé sur un point la poésie dramatique des modernes aussi bien que des anciens, grâce à une veine spéciale peut être à notre pays et qui chez nous est appelée *humour*, mot qui est, de son côté, particulier à notre langue et difficile à rendre en toute autre. Grâce à lui, nous nous trouvons avoir plus d'originaux, plus de gens qui apparaissent tels qu'ils sont ; nous avons plus d'humour parce que chacun suit le sien et se réjouit, s'enorgueillit même de le montrer [2]. »

L'humour considéré comme une spécialité du caractère anglais et comme une particularité essentielle de la littérature comique de la Grande-Bretagne : il y a

1. Cf. l'exemple souvent cité de CORNEILLE, *le Menteur*, III, 1.
2. *Ancient and modern Learning* (1692).

là une conception qui s'implante assez vite au delà de la Manche ; c'est même, on peut le dire, une des principales manières dont se manifeste, en esthétique et en critique, la résistance de l'Angleterre à l'extension du goût français. On dirait que c'est un coin réservé, un *habeas corpus* que l'esprit britannique prétend revendiquer en face de la suprématie du classicisme rationnel et « sociable ». *Humour* et *wit*, de bonne heure, s'associent sous la plume des critiques, parce que dans leur pensée, le plus souvent, les mêmes libertés doivent, ici, leur rester concédées. Shaftesbury, en 1709, emploie conjointement les deux mots [1]. Mais déjà l'extravagance de certains humoristes appelle, dans le *Spectator* du 10 avril 1711, les sages observations d'Addison [2]. « Ils ne considèrent pas que l'humour doit toujours être réfréné par la raison et qu'il demande à être dirigé par le jugement le plus attentif, et cela d'autant plus qu'il s'attribue les libertés les plus franches. Il y a des obligations naturelles à observer dans cette sorte de compositions comme dans toutes les autres ; il y a une certaine régularité de pensée qui doit y déceler que l'auteur est un homme de sens, au moment même où il paraît le plus livré à sa fantaisie capricieuse.... » Et Addison, qui a si aimablement illustré cette conception de l'humour, tente de donner, de ce terme même, une idée « généalogique » en recherchant ses ascendants, et une définition négative en examinant diverses variétés de faux humour, « car il est beaucoup plus facile de décrire ce que l'humour n'est pas que ce qu'il est. »

Le XVIII^e^ siècle, on le sait, marque pour la Grande-

1. *Essay on the freedom of wit and humour*, 1709 ; dans *Characteristics of Men, Manners, Opinion, Times.* London, 1711, tome II.
2. N° 35.

Bretagne l'éclosion d'œuvres humoristiques singulièrement originales. L'esprit issu du tempérament plutôt que de la raison, le mépris des lois ordinaires de la logique esthétique, le renversement des habitudes les mieux établies de composer, de juger et d'écrire, — tout cela se manifestait chez quelques-uns des plus grands prosateurs de cet âge. L'Angleterre, négligente en ce moment de Chaucer, de Shakespeare et de R. Burton, l'Allemagne oublieuse de ses anciens satiriques populaires, la France à peu près ignorante de ses fabliaux et pour qui Rabelais était devenu de plus en plus « le charme de la canaille », l'Italie dédaigneuse de la rude veine de sa comédie populaire, furent assez vite attentives à ces apparentes nouveautés et — avec plus ou moins d'empressement — leur vocabulaire s'enrichit du terme qui les désignait le plus communément.

Il est entendu, pour l'Angleterre, que l'humour fait partie du patrimoine national. « C'est, dit Blair, dans une forte proportion, la province particulière de la nation anglaise [1]. » Mais, dans la mesure même où l'humour est revendiqué comme la variété spécifiquement anglaise du comique, on se préoccupe peu de le distinguer de l'esprit. *Wit and humour* tendent à constituer une expression toute faite, et il est rare que les distinctions soient marquées nettement entre ces deux variétés de comique. Home, dans ses *Éléments de critique* [2], remarque cependant que « la qualité d'écrivain humoristique appartient à un auteur qui, feignant d'être grave et sérieux, dépeint les choses avec des couleurs qui provoquent la gaîté et le rire. » Mais

1. *Lectures on rhetoric*, nº XLVII.
2. Rapporté par B. Croce, *Art. cité*, p. 223.

l'usage de la langue, sous la plume des critiques eux-mêmes, associe de plus en plus *humour* et *wit* [1], jusqu'à attribuer souvent à ce dernier plusieurs traits qu'on s'attendrait à voir de préférence réserver à son compagnon.

## III

Les premiers traducteurs français de W. Temple et d'Addison traduisirent par « humeur » [2] ou par « esprit » [3] le *humour* de l'original. D'ailleurs, en français, à cette date et pour longtemps encore, un humoriste, c'est un homme qui a *de l'humeur* et qui ne le cache pas, qui est donc maussade et grondeur, et nullement un homme qui donne un masque de gaîté à son sérieux intime. Peut-être est-ce l'effet des civilisations différentes, et ne témoigne-t-on son humeur individuelle, dans la joyeuse France, qu'en se montrant renfrogné, tandis que l'Angleterre encore toute pénétrée de puritanisme n'est sensible qu'aux originalités plaisantes? Toujours est-il que la première moitié de notre XVIII^e^ siècle, quoique informée déjà de Swift et, çà et là, de Fielding, hésite fort à se servir du mot anglais qui désigne une singularité littéraire de plus en plus perceptible. L'abbé Trublet, dans ses *Essais de morale*

1. Cf. J. BROWN, *Essays on the Characteristics* [*of the Earl of Shaftesbury*]. London, 1751, t. I, p. 7; JOHNSON, *Lives of the English Poets* : Voir Butler, Swift, Shenstone, *passim*. TRAILL, dans son *Sterne* de la *English Men of Letters series*, p. 65, relève comme une particularité l'emploi que fait l'auteur de *Tristram Shandy* des mots *humour* et *humorist* dans leur signification ancienne de caprice et d'excentricité.

2. *Les Œuvres mêlées* de M. le chevalier TEMPLE. Utrecht, 1693, t. II, p. 364.

3. *Le Spectateur, ou le Socrate moderne*. Amsterdam, 1720, t. I, discours XXVII.

*et de littérature* [1], parle de l'*humeur* en des termes qui s'appliqueraient, à peu de choses près, à son doublet britannique. L'abbé Yart signale « ce génie, ou plutôt ces caprices d'une imagination enjouée, que les Anglais appellent *humeur* », et caractérise Swift d'une façon qui démontre que, sous ce dernier mot, c'était bien l'humour qu'il entrevoyait. « Sa manière singulière d'apercevoir des choses que personne n'avait aperçues, et de dire ce qu'on n'avait point encore dit, et ce qu'on avait cru jusque-là qu'on ne devait point dire, doit faire passer par-dessus le désordre grotesque de ses tableaux [2]. »

Montesquieu enfin, dans un « fragment » qu'il ne publiait pas, réclamait des distinctions nécessaires entre les équivalents français de *wit*, *humour*, *sense*, *understanding*. « L'humeur des Anglais est quelque chose qui est indépendant de l'esprit et en est distingué.... Cette humeur est distinguée de la plaisanterie et n'est point la plaisanterie; c'est plutôt le plaisant de la plaisanterie.... Je la définirai, dans la plaisanterie, la manière de rendre plaisamment les choses plaisantes, et c'est le sublime de l'humeur, et, dans les choses ingénieuses, la manière de rendre plaisamment les choses ingénieuses. Ce que les images sont dans la poésie, l'humour est dans la plaisanterie [3]. »

Cependant le mot *humour* a déjà franchi la Manche, mais en contrebande et à côté de l'esthétique propre. Béat-Louis de Muralt, dans la seconde de ses *Lettres*, parlait de l'*Houmour*, que les Anglais « prétendent leur être singulier, et qu'on pourrait leur aban-

1. Tome II.
2. *Idée de la poésie anglaise*. Paris, 1753, t. I, p. 195 et 214.
3. *Pensées et fragments inédits de Montesquieu*. Bordeaux, 1901, t. II, p. 8.

donner, sans que, pour cela, ils en fussent là où ils croient. Cette *Houmour* est à peu près ce que fait le diseur de bons mots chez les Français, et précisément ce que nous appelons *Einfall*. Mais, sans nous arrêter à la signification du mot, il me paraît qu'ils entendent par là une certaine fécondité d'imagination, qui d'ordinaire tend à renverser les idées des choses, tournant la vertu en ridicule, et rendant le vice agréable[1].... » Et l'abbé Le Blanc: « De notre mot d'*humeur*, les Anglais ont fait celui d'*humour* ; mais ils lui ont donné une signification toute différente de celle qu'il a dans le français. Le mot d'humeur, pris absolument dans notre langue, emporte une idée de tristesse et de mécontentement. *Avoir de l'humeur*, c'est être fâché. Celui d'*humour*, au contraire, exprime l'idée d'une joie singulière, et peut-être un peu folle. L'*humour*, dit un de leurs auteurs, *est l'extravagance ridicule de la conversation par laquelle un homme diffère de tous les autres*. C'est quelque habitude, quelque passion, ou quelque affection bizarre et particulière à une seule personne. Mais ce n'est pas là le seul sens que ce mot, qui leur est très familier, ait dans leur langue ; il se dit aussi bien au sujet d'un ouvrage d'esprit qu'au sujet du caractère d'une personne, et signifie toujours dans l'un et l'autre cas un certain tour de plaisanterie qui ne soit pas trop près du ton naturel, et qui cependant n'y soit pas totalement opposé.... Quoique les Anglais regardent l'humour comme une chose qui n'a été donnée qu'à leur nation, et qui est inconnue à toute autre, si nous n'en avons pas l'expression, nous avons la chose qu'elle signifie ; et si en effet elle n'est pas si commune parmi nous, s'il y a moins d'humour dans nos écrits et

1. (Genève) 1725, p. 55.

dans nos caractères, cela pourrait bien venir de ce que nous n'en faisons pas autant de cas qu'eux. C'est parce que le goût est plus commun en France, que l'on y écrit plus naturellement : c'est parce qu'on y respecte plus les bienséances que l'on y vit plus uniment[1]. »

Ce curieux aperçu se trouvait discuté, en même temps que la définition de Muralt, dans une lettre datée de Londres, 30 décembre 1752, et adressée à Clément, rédacteur des *Cinq Années littéraires, ou Nouvelles littéraires des années 1748 à 1752*[2]. Le correspondant anonyme répond à une demande d'éclaircissement sur l'*humor* (« il serait mieux, dit-il, d'écrire humour »), et, se déclarant peu satisfait des explications antérieures, il propose la sienne, plus justifiée assurément. « Ce que nous entendons par notre *humor* est une plaisanterie aussi naturelle que singulière, naïve même, et qui n'a rien de particulièrement opposé ni au bon goût, ni aux bienséances..., cette sorte de plaisanterie singulière, et dont la source semble moins être dans l'esprit que dans le tempérament, dans ce que vous appelez *humeur* en français, dans le caractère distinctif d'une personne, et dans sa passion, ou fantaisie actuelle[3]. » Après avoir donné des exemples de ce genre de plaisanterie, l'auteur distingue des traces d'humour chez divers écrivains français, La Fontaine, Molière, Regnard, Lesage, etc. Mais des traces seulement : « Vous avez des saillies d'*humor*, des étincelles, de ces petites fusées qui se jettent à la main ; et nous des

1. *Lettres d'un Français*. La Haye, 1745, t. I, p. 114.
2. La Haye, 1754, t. IV, p. 228.
3. On voit à quel point s'est conservée, en face des acceptions littéraires du mot, sa primitive signification morale et presque physique.

fusées longues, à baguettes, à serpenteaux, des gerbes de fusées.... »

« Que ne nous prenez-vous ce mot, puisque vous en avez besoin ? » s'écriait obligeamment le correspondant londonien de Clément. Et l'on s'étonne en effet de trouver si rarement employé — et toujours sous sa livrée étrangère — un terme qui dispenserait, à l'occasion, d'explications embarrassées, « un génie surprenant et bizarre, une imagination féconde et emportée, des réflexions fines, mais presque toujours assaisonnées de fiel » : c'est ainsi, par exemple, que Swift est caractérisé en 1753[1]. Du moins l'humour n'est-il plus tenu pour une forme du paradoxe moral, comme chez Muralt, ou pour une manifestation de la malséance, comme chez Le Blanc. Un rédacteur du *Journal étranger* rend compte, en avril 1755, d'un *Essai sur les différentes espèces du ridicule*, paru à Londres l'année précédente, et signale « cet *humour* dont les Anglais se vantent, et qu'ils ont souvent possédé ; mot dont l'explication est aussi difficile en français, que l'imitation de la chose. Il renferme la triple idée de plaisanterie vive, enjouée et naturelle[2]. »

L'exotisme apparent du mot et de la chose continue donc à frapper la critique française, même lorsque se sont atténuées les préventions du goût et du sens moral. Mais l'Angleterre a-t-elle vraiment le monopole de cette variété d'esprit ? et convient-il de prendre ce terme d'humour dans un sens si spécialement exotique ? Voltaire s'inscrit en faux contre ce qui lui paraît une intolérable prétention britannique. Jadis, dans ses *Lettres anglaises*, il avait parlé de Swift, de Butler,

1. *Lettres sur quelques écrits de ce temps.* Nancy, 1753, t. X, p. 294.
2. *Journal étranger*, avril 1755, p. 65.

sans se servir du mot qui caractérisait le plus nettement leur genre de comique. En 1762, dans une lettre du 21 avril à l'abbé d'Olivet — à qui avait été adressée la lettre de l'abbé Le Blanc — Voltaire fait part de ses premières objections. « Les Anglais ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute, et ils rendent cette idée par le mot *humour* qu'ils prononcent *yumor*, et ils croient qu'ils ont seuls cette humeur, que les autres nations n'ont point de terme pour exprimer ce caractère d'esprit ; cependant c'est un ancien mot de notre langue, employé en ce sens dans plusieurs comédies de Corneille. »

Plus tard, dans le *Dictionnaire philosophique*, à l'article *Longus*, Voltaire revient à la charge : la piraterie d'Albion lui fait horreur ! « Les Anglais ont pris leur *humour*, qui signifie chez eux plaisanterie naturelle, de notre mot *humeur* employé en ce sens dans les premières comédies de Corneille, et dans toutes les comédies antérieures. Nous dîmes ensuite *belle humeur*. D'Assoucy donna son *Ovide en belle humeur*, et ensuite on ne se servit de ce mot que pour exprimer le contraire de ce que les Anglais entendent. *Humeur* aujourd'hui signifie chez nous chagrin. Les Anglais se sont emparés ainsi de presque toutes nos expressions. On en ferait un livre. »

Cette digression de sémantique avait sa raison d'être. Voltaire avait à cœur d'empêcher la naturalisation du mot d'humour, inutile à son gré dans une langue qui possédait une forme plus ancienne de ce vocable, dont un linguiste contemporain semblait croire qu'on ne pouvait se passer. Le président de Brosses, en effet, dans son *Traité de la formation mécanique des lan-*

*gues,* observait [1] que « les mots anglais *humour*, *spleen*, etc., ne se peuvent traduire exactement. Les termes de cette espèce n'ont point d'équivalents ni même de dérivés dans d'autres langues : ils restent confinés chez la nation qui se les est rendus propres par son caractère d'âme.... » « Il se trompe, répliquait le *Dictionnaire philosophique*, en assurant que ces mots ne peuvent se traduire. Il en a cru quelques Français mal instruits.... » Que dut dire Voltaire en voyant l'*Encyclopédie*, au mot HUMOUR, « terme de morale et substantif masculin », consacrer un long développement à un vocable dont « les Anglais se servent pour désigner une plaisanterie originale, peu commune, et d'un tour singulier? » Du moins, si les œuvres de Swift étaient appelées à fournir les exemples les plus topiques de l'humour, le rédacteur de l'article ne laissait-il pas aux auteurs d'Outre-Manche le monopole de la chose. « Les Anglais ne sont point les seuls qui aient eu l'*humour* en partage. Swift a tiré de très grands secours des œuvres de Rabelais, et de Cyrano Bergerac. Les mémoires du chevalier de Grammont sont pleins d'*humour*, et peuvent passer pour un chef-d'œuvre en ce genre ; et même, en général, cette sorte de plaisanterie paraît plus propre au génie léger et folâtre du Français qu'à la tournure d'esprit, sérieuse et raisonnée, des Anglais. »

Le paradoxe, pour l'époque, est un peu fort : d'ordinaire, on s'accorde à laisser aux voisins britanniques « ce *humour* qu'ils ne trouvent guère que dans leur île [2] ».

1. Paris, 1765, t. I, p. 73.

2. Madame DE CHARRIÈRE (Belle de Zuylen) à son frère, 6 décembre 1765, dans Ph. GODET, *Madame de Charrière*. Genève, 1906, t. I, p. 117. Cf. aussi GROSLEY, *Londres*, 3e édition, Paris, 1788, t. I, p. 365.

Cependant il y a, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, une veine assez forte d'humour en France; et, de Diderot à Beffroy de Reigny, du Voltaire de *Micromégas* au d'Holbach de l'*Essai sur l'art de ramper*, sans compter les nombreux « voyageurs sentimentaux », toute une série d'œuvres ne laisse pas de manifester que la France avait quelque droit à réclamer la naturalisation d'un terme applicable à des productions de chez elle : le mot d'*humeur*, véritablement, ne suffisait plus à les caractériser.

## IV

S'il y avait, en France, quelque singularité à repousser le terme d'*humour* sous prétexte que le sens ancien du mot *humeur* lui était équivalent, la question se posait plus justement, en Allemagne, entre ce vocable exotique et la *laune* indigène. Qu'elle fût caprice esthétique ou indépendance de caractère et de manières, cette dernière pouvait fort bien sembler correspondre au terme anglais que patronnaient le *Spectateur* d'Addison et des traités d'esthétique comme celui de Home. Ce fut moins la stricte signification de l'un et de l'autre mot qui parut comporter de nécessaires distinctions que les différences produites, dans l'activité et l'exercice de la faculté humoristique, par l'état radicalement opposé de la société dans les deux pays, extrême formalisme en Allemagne, intensité de vie provinciale et bourgeoise en Angleterre[1]. Chr.-Félix Weisse passe en revue les écrivains qui, depuis Aristophane, ont illustré le libre comique, et il intitule son article *Ueber die*

1. H.-W. Thayer, *Laurence Sterne in Germany*. New-York, 1905 p. 4.

*Laune*[1]. Riedel donne le même titre à un chapitre de sa *Théorie des beaux-arts*[2]. Blankenburg, dans son *Essai sur le roman*, estime que « les institutions politiques et les lois de l'Allemagne, et nos coutumes affadies à la française ne nous permettraient pas cet humour[3] » : et il se sert du mot *laune* pour désigner le comique qui triomphe dans le roman anglais.

Mêmes considérations dans un court essai de Lichtenberg sur le roman allemand, et dans le *Manuel d'esthétique* d'Eberhard. La vie germanique ne leur semble pas rendre possible la truculence si colorée et mouvante, l'intensité des caractères qui se reflètent dans la variété de roman qui a succédé au type créé par Richardson : mais c'est, presque toujours, le mot de *laune* qui leur suffit à exprimer cette gaîté remuante et concrète. Et jusqu'à la fin du siècle, on confrontera volontiers les deux mots[4].

De même qu'en France, cependant, le mot anglais gagnait du terrain sur son rival indigène, et l'on reconnaissait peu à peu que dans le terme d'*humour* était impliquée une nuance spéciale que *laune* ne comportait guère plus qu'*humeur*. Lessing confesse, le 22 mars 1768, qu'il a eu tort d'identifier les deux mots dans un écrit antérieur : « Nous traduisons presque toujours aujourd'hui, dit-il dans une note de la *Dramaturgie*, *humor* par *laune*, et je crois que je suis le premier à l'avoir ainsi traduit[5]. J'ai eu grand tort en ceci et je souhai-

1. *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften*, 1766, t. III, p. 1.
2. *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*. Iéna, 1767.
3. *Versuch über den Roman*. Frankfurt und Leipzig, 1774, p. 528.
4. Garve, *Ueber Laune und Humour* (1798), dans *Sammlung einiger Abhandlungen*.
5. « Je rends *humour* par *laune*, parce que je ne crois pas qu'on puisse en trouver un meilleur équivalent dans la langue allemande. » (*Werke*, édition Lachmann, t. IV, p. 339.)

terais qu'on n'eût pas suivi mon exemple. Car je crois pouvoir prouver d'une façon incontestable que les deux choses exprimées par ces mots sont toutes différentes et même, à certains égards, opposées. La *laune* peut devenir de l'humour ; mais, sauf en ce cas, l'humour n'est jamais de la *laune*. J'aurais dû mieux examiner et peser plus exactement l'étymologie de notre vocable allemand et son emploi le plus courant. J'ai conclu trop précipitamment, parce que *laune* traduit le français *humeur*, que ce mot pouvait aussi rendre l'anglais *humour* ; mais les Français eux-mêmes ne peuvent traduire *humour* par *humeur* ».

Herder, de son côté, tout en faisant une distinction moins explicite entre les deux mots — « *laune* et *humour*, ces termes désignent le plus souvent une seule et même chose » — admettait que l'humour « est un vocable national des Anglais, issu de leur caractère, qu'on ne peut définir dans ses petites nuances à moins d'être Anglais soi-même et de savoir *humoriser* à l'anglaise ». Mais il rattachait délibérément l'une à l'autre la signification de chacun des deux mots rivaux, en terminant sur cette exclamation un long défilé d'humoristes : « S'ils ne sont pas tous également amusants, ils sont également singuliers et aimables et pareils à mon gré ; tous dignes qu'on fasse attention à leurs grimaces et à leurs tours, et qu'on n'étudie pas en eux des genres poétiques, des catégories, des règles, des lieux communs, mais des humeurs (*Launen*), des humeurs et des âmes humaines[1]. » Garve, vers le même temps, donnait de l'humour une définition analogue.

On sait quelle fut l'influence de Sterne, en particulier, sur l'Allemagne de 1760, et que peu d'écrivains

1. *Kritische Wälder*, 4es Wäldchen, III, § 4 et 5.

de la seconde moitié du siècle y échappèrent[1] : le *Voyage sentimental* prenant ici délibérément le pas sur *Tristram Shandy*, l'humour allemand fut sollicité dès lors vers un genre d'impressions où l'attendrissement venait en première ligne.

C'est aussi sous l'influence de l'Angleterre que l'Italie accueillit au XVIII[e] siècle — sans doute grâce à des traités d'esthétique tels que celui de Blair[2], peut-être aussi par l'intermédiaire de la France — le mot d'*umore* en un sens qui s'était perdu à peu près comme celui d'*humeur* dans notre langue. Il ne fallait pas moins, en effet, que la protestation qui, de toutes parts, se manifestait plus ou moins sourdement contre le code artistique suranné du classicisme et contre l'unification des caractères par la vie de société, pour rendre sa signification ancienne à un terme qui s'était peu à peu appauvri de tout ce que la littérature et la vie avaient fait perdre aux individualités.

## V

Mais voici venir pour l'humour, avec le romantisme allemand et le grand effort philosophique de la fin du XVIII[e] siècle, l'âge d'or des définitions et des démonstrations. Jean-Paul, en particulier, fait sa chose de ce terme et de toutes les significations qui s'agglomèrent en lui. L'humour devient presque une *Weltanschauung*, une conception du monde et de la vie. Il y a, dit Jean-Paul dans la Préface de son *Quintus Fixlein*, trois chemins

1. Voir les ouvrages de Behmer, Baker, Thayer, etc. sur ce sujet.
2. Selon B. Croce, *Art. cité*, p. 222.

qui mènent au bonheur : l'idéalisme qui méprise le monde réel ; l'humour cordial qui se déclare satisfait de l'infiniment petit qui est son lot, parce qu'il apporte à ce monde microscopique tous les prestiges de l'âme et de l'imagination ; et une combinaison de ces deux attitudes [1]. Cela, c'est l'humour pratique : une sorte de bonne humeur appliquée et consciente. L'humour esthétique, de son côté, avec ses lignes fantasques recouvrant ce qui est de la vérité malgré tout, est pour Jean-Paul un produit des époques avancées de la vie de l'humanité comme de celle de l'individu ; à ce titre, il fait opposition et contraste, avec sa perpétuelle ingérence de la personnalité de l'écrivain, à l'idéal grec, où l'objectivité, la parfaite soumission à l'objet font loi [2]. Dans son traité d'esthétique, Jean-Paul s'attache longuement à se mettre en règle avec ce concept que son œuvre presque entière illustrait, et à le rattacher à son idée de la poésie romantique. L'humour est le comique romantique, le sublime renversé, qui « anéantit » les contingences en les mettant en contraste avec l'*idée*. En effet, « nous avons attribué comme arène à la poésie romantique, en opposition avec la poésie plastique, l'immensité du sujet [c'est-à-dire de l'écrivain ou de l'artiste] ; ici le monde objectif perd ses contours comme en un clair de lune. Mais comment le comique deviendra-t-il romantique puisqu'il ne consiste qu'en un contraste d'objets finis avec d'autres objets finis, et qu'il ne peut permettre aucune intervention de l'infini ? Le bon sens et le

1. Vischer, *Kritische Gänge* t. VI, *Eine Schrift über Jean-Paul*, reproche à l'auteur de *Quintus Fixlein* de n'avoir pas, en guise de troisième « viatique de bonheur », étendu sa conception de l'humour cordial à l'ensemble du monde.

2. Préface de la seconde édition de *Quintus Fixlein*.

monde réel ne connaissent en effet que des limitations. Ici nous ne rencontrons qu'un contraste infini entre les concepts de la raison et l'ensemble même des choses finies. Mais si à présent cette limitation elle-même, contraste subjectif, venait s'insérer, comme un contraste objectif, dans l'idée infinie, si au lieu du sublime, qui est une utilisation de l'infini, nous obtenions un emploi illimité du fini, c'est-à-dire un contraste infini, un infini négatif ? Nous aurions alors l'humour, ou le comique romantique [1]. » Jean-Paul est intarissable sur cette conception « totale » de l'humour, différent de la satire, de la plaisanterie, de l'esprit, parce qu'une indulgence désespérée lui fait admettre qu'en présence de l'idéal, il n'y a pas de ridicules particuliers ni de fous isolés, mais bien une réalité entièrement bouffonne et une folie générale ; de piquantes remarques sur le « moi » de l'humoriste, sur le sens du réel qu'il doit posséder, sur ses procédés de style et de langue, émaillent des considérations métaphysiques dont on a vu un échantillon tout à l'heure.

Le romantisme allemand s'appliquera de plus en plus à approfondir cette subjectivité de l'humour ; ce qui est plus grave, il s'ingéniera à se donner une spontanéité humoristique dont le caractère artificiel se trahira trop souvent. Alors que W. Schlegel, dans un fragment de l'*Athenaeum*, dénie à l'humour toute authenticité « sitôt qu'on y perçoit une intention [2] », Novalis admet que l'humour « est une attitude qu'on se donne arbitrairement ; c'est même l'arbitraire qui lui donne tout son piquant. Où l'imagination et le jugement se rencontrent, jaillit l'esprit ; où s'unissent la raison et le libre

1. *Vorschule der Aesthetik*, VII^er^ Programm, *Ueber die humoristische Poesie*, § 31 et suivants (1804).
2. N° 237.

caprice, naît l'humour [1] ». Baggesen, rédigeant le prospectus d'une revue qui doit s'intituler *Ironia*, reprend les idées de Jean-Paul et distingue entre un humour « sec », antipoétique, riant méchamment des choses, et un humour « liquide », qui se contente de sourire et qui est le véritable humour [2]. Eichendorff verra dans l'humour « le moderne sentiment du conflit intérieur, qui, ne pouvant plus concilier les oppositions, joue avec elles dans une sorte de jovialité désespérée, afin de se les rendre supportables ; faculté mélancolique de s'ironiser soi-même, qui pleure sur ses joies et rit de ses pleurs [3] ».

Les esthéticiens professionnels de l'école n'ont pas manqué de traiter avec l'ampleur et la précision souhaitables une question qui tenait de si près à l'essentiel de l'effort romantique. Dans son *Erwin*, dans son *Cours d'esthétique*, Solger développait et encadrait les théories essentielles de Jean-Paul. « Tout, dans l'humour, flotte pêle-mêle, et partout l'on y voit, comme dans le monde des apparences coutumières, les contraires se pénétrer. Nul élément risible et comique qui n'y comporte une certaine dose de sérieux ou de latente mélancolie ; rien de sublime et de tragique qui n'y tombe dans le mesquin ou le ridicule par les limitations et même les médiocrités de sa forme [4].... » Ou encore : « Nous devons reconnaître dans l'œuvre humoristique que l'idée, dès qu'elle se réalise, est anéantie, si bien qu'un sentiment tragique accompagne l'humour ; mais nous devons percevoir en même temps que l'idée est partout le principe des existences individuelles et

1. *Fragmente*.
2. *Einleitende Vorrede*. *Werke*, t. IV, p. 248.
3. *Gesch. der poet. Lit. Deutschlands*.
4. *Erwin*, 2e partie, p. 230.

qu'elle se retrouve dans la diversité des choses, et l'élément comique de l'humour réside dans ce fait.... Conséquemment, rien de ce qui est vraiment humoristique ne doit être tout à fait risible; tout doit être teinté d'une certaine mélancolie; inversement, le tragique y doit avoir une légère teinte comique[1] ».

Ainsi amenée sur les confins de la fameuse « ironie romantique », comment la notion de l'humour n'aurait-elle pas tendu à embrouiller encore d'autres éléments de la création artistique que le comique et le tragique? Diverses œuvres de l'école illustraient la suprême désinvolture de l'artiste « jouant » avec son œuvre et anéantissant à plaisir cette apparence de vie que toute réalisation d'art semble destinée à prendre: l'humour était sollicité de signifier cet extrême caprice du créateur littéraire. « L'humour, écrit Hegel dans son *Esthétique*[2], ne se propose pas de laisser un sujet se développer de lui-même conformément à sa nature essentielle, s'organiser, prendre ainsi la forme artistique qui lui convient. Comme c'est au contraire l'artiste lui-même qui s'introduit dans son sujet, sa tâche consiste principalement à refouler tout ce qui tend à obtenir ou paraît avoir une valeur objective et une forme fixe dans le monde extérieur, à l'éclipser et l'effacer par la puissance de ses idées propres, par des éclairs d'imagination et des conceptions frappantes. Par là le caractère indépendant de l'idée, l'accord nécessaire de la forme et de l'idée, qui dérive de l'idée même, sont anéantis. La représentation n'est plus qu'un jeu de l'imagination qui combine à son gré, altère et bouleverse leurs rapports.... »

1. *Vorlesungen über Aesthetik*. Leipzig, 1829, p. 217.

2. Hegel, *Esthétique*, trad. Bénard, t. I, p. 284 : 2e partie, 3e section, chap. III.

Hegel reconnaissait que l'humour ainsi compris, lorsqu'il n'était pas alimenté par « beaucoup de sens et de profondeur d'esprit », se trouvait aux confins même de l'art et risquait de « détruire » cet art romantique dont il était la manifestation plaisante. C'est à cette conclusion aussi qu'aboutissait Goethe, trop soucieux des nécessités de toute création pour abandonner la « forme » aux exigences de l'humour. « On ne peut être humoristique qu'à condition de n'avoir pas de conscience ni de responsabilité.... Sans doute, chacun a des instants d'humour ; mais la question est de savoir si l'humour est une disposition constante, qui se perpétue à travers toute la vie. — C'est apparemment, réplique son interlocuteur, parce que l'humoriste tient plus à sa propre disposition qu'à son *objet* ; parce que celle-là lui semble infiniment plus précieuse que celui-ci. — Excellent commentaire répartit Goethe, et même tout à fait dans mon sens[1]. »

Dominée par l'exemple de Jean-Paul, contrainte d'entrer dans les catégories esthétiques et métaphysiques d'une époque ivre de systèmes, la notion de l'humour acquiert, dans son passage à travers le romantisme allemand, quelques valeurs nouvelles ; il n'est pas indifférent de noter que des intentions humoristiques profondes sont attribuées à ce moment à Shakespeare : le grand poète serait à sa manière le metteur en œuvre du sentiment de l'universelle illusion, de la contradiction fondamentale de l'Être, qui rattache l'humour à l'idéalisme philosophique.

En tout cas, le mot et la chose avaient cause gagnée auprès des littérateurs et des esthéticiens, et Tieck

1. *Gœthes Unterhallungen mit Müller*. Stuttgart, 1870, p. 87 : 6 juin 1824.

pouvait remarquer à bon droit[1] : « Le terme d'humour naquit vers 1600 par hasard chez les Anglais, et maintenant nous ne pouvons plus nous en passer, dans notre technologie, pour désigner des productions, pour caractériser une qualité d'esprit, dont les mots de caprice (*Laune*), d'esprit (*Geist und Witz*) ne rendent absolument pas compte. »

## VI

Les significations anglaises de l'humour n'ont guère été modifiées par le rattachement de cette variété d'esprit à certaines catégories philosophiques : l'usage de la langue tendait à confondre de plus en plus *wit* et *humour*, ou à distinguer celui-ci de celui-là pour des raisons fort éloignées de celles qu'invoquait l'idéalisme allemand. Si Shakespeare paraissait devoir être mis au premier rang des humoristes, c'était pour la truculence joyeuse de personnages tels que Falstaff, non pour la mélancolie absolue, mais parée de jovialité, du Jacques d'*As you like it*. L'humour, avait déjà dit Mrs. Montague dans son *Essai sur Shakespeare*, est « une sorte d'esprit grotesque, modelé et coloré par la disposition de la personne qui le possède ou par le sujet auquel il s'applique[2] ». Certaines définitions de l'humour sont même de celles qu'on s'attendrait à rencontrer à propos de l'esprit, ou inversement. Sidney Smith estime que « le plaisir produit par l'esprit provient de la surprise que nous éprouvons à découvrir soudain qu'il y a une similitude entre deux choses

1. Préface du vol. XI des *Schriften* (1829), p. LXXXV.
2. *Essay on Shakespeare*, cité par R. Huchon.

entre lesquelles nous n'en soupçonnions aucune[1] ». Macaulay, examinant les trois « maîtres de la plaisanterie » au XVIII[e] siècle, Addison, Swift et Voltaire, semble n'admettre que des différences de degré et de nuance entre ces grands rieurs[2]. Thackeray, dans ses *Humoristes anglais*, estime que « la qualité du véritable humoriste est de rire et de faire rire ». Cependant les nouvelles acceptions prises en Allemagne par ce terme si discuté ne laissent pas de préoccuper, çà et là, les critiques. « Les personnages favoris de Jean-Paul, écrit Carlyle qu'a touché plus que tout autre cet aspect de l'auteur de *Siebenkäs*, ont toujours une teinte de ridicule, soit dans leur situation, soit dans leur caractère, et parfois dans l'un et l'autre ; souvent ce sont des gens de rien, vains et pauvres, ignorants et faibles, et nous ne savons pas pourquoi nous les aimons, mais nous les aimons cependant. Ils s'insinuent dans nos affections ; nous leur faisons dans notre cœur une place plus intime qu'à beaucoup de héros illustres de la tragédie et de l'histoire : *voilà la marque de l'humour.* »

D'ailleurs, même à ne considérer que l'Angleterre, et l'apparition d'écrivains tels que Dickens ou Thackeray, qui illustrent à nouveau le genre humoristique, n'est-il pas nécessaire de différencier l'humour de l'esprit ? « L'humour, écrit G. Eliot[3], est d'une origine antérieure à l'esprit, et c'est en vertu de cette origine antérieure qu'il a plus d'affinité avec les facultés poétiques, alors que l'esprit est allié de plus près à l'intelligence raisonnante. L'humour tire ses matériaux des situations, des traits de caractère ; l'esprit s'empare de relations inattendues et complexes. » Mais c'est, dit G. Eliot, ne

1. *Essays* (*Edinburgh Review*, juillet 1803).
2. *Essay on Addison.*
3. *German wit : H. Heine.*

prendre en considération que le récent développement de l'humour que d'y voir « la présentation sympathique d'éléments incompatibles dans la nature humaine et dans la vie », car l'humour a existé avec une bonne dose d'égoïsme, et ce n'est que récemment que l'esprit a été considéré comme plus cruel que l'humour. G. Meredith distingue d'une manière analogue[1] entre le *comique* et l'humour : le premier s'adresse à l'intelligence ; le second, « sous sa forme inférieure, n'est qu'un rire spontané, mais sous sa forme élevée, il embrasse des contrastes auxquels ne se peut hausser le simple poète comique ».

En général, les définitions anglaises de l'humour, au XIXe siècle, s'en tiennent donc à des différences de degré plutôt que de nature entre les deux types principaux de la gaîté littéraire. « La qualité du vrai humoriste est de rire et de faire rire[2]. » « C'est un artiste qui donne en se jouant son intuition du monde et de la vie humaine[3]. » Cependant quelques définitions, plus soucieuses d'approfondissement psychologique ou plus avisées des variétés accrues du genre humoristique, témoignent d'un effort de différenciation incontestable. James Sully[4] voit dans « ce que le monde moderne a baptisé humour, un sentiment mixte, dans lequel le rire triomphal qui se gausse d'un mécompte ou d'une dégradation est tempéré et modifié par le mélange d'autres sentiments qui accordent à l'objet de l'estime,

1. *An Essay on Comedy and the Uses of the comic Spirit.* Westminster, 1898 (d'abord dans le *New Quarterly Magazine*, avril 1877).

2. Thackeray, *English Humourists*, p. 171 de l'éd. Tauchnitz.

3. W.-S. Lilly, *Four English Humourists of the XIX th century.* London, 1895, p. 4. Cf., du même, *The Theory of the ludicrous*, dans ses *Studies in Religion and Literature.* London, 1904.

4. *The human Mind, a Text-book of Psychology.* London, 1892.

et plus spécialement de l'affection et de la sympathie. C'est ainsi que le rire excité par les faiblesses du génie est atténué par le sentiment d'admiration que nous avons pour le grand homme. La forme la plus caractéristique de l'humour moderne est atteinte chaque fois que le comique comporte un élément de bienveillance ou d'humanité, comme dans l'impression produite par des défauts qui agissent à la fois, par une combinaison inextricable, sur notre sens du ridicule et sur notre tendresse. » Dans un essai sur l'*humour en littérature*[1], J.-H. Shorthouse avait développé longuement des idées analogues, dominées par une admiration assez rare pour Jean-Paul. « Ces deux perceptions du plaisant et du pathétique, cette sympathie pour la joie passagère de gens dont le Souci est l'hôte habituel, c'est là ce que nous entendons par humour parfait. C'est le sentiment le plus délicat que nous puissions éprouver. C'est du rire purifié, de la gaîté raffinée jusqu'à devenir une joie faite de tendresse et de paix et d'amour — telle que nous l'observons souvent chez des gens qui ont connu le souci. »

On peut dire qu'il y a, dans une définition comme celle-là, comme un lointain écho des spéculations allemandes du Romantisme. Au contraire, c'est la perception des nuances nouvelles, souvent criardes, que l'humour américain avait révélées, qui sollicite d'un tout autre côté une explication telle que la suivante : « L'esprit consiste dans la révélation d'une similarité inattendue entre deux objets, dissemblables quant au reste ; l'humour consiste dans la démonstration (pas nécessairement la révélation) d'une incomptabilité entre

1. *Macmillan's Magazine*, mars 1883, et dans *Literary Remains of J.-H. Shorthouse*. London, 1905 (vol. II des *Life, Letters*, etc.).

deux objets, associables quant au reste[1]. » C'est bien ainsi que semblent l'entendre des critiques américains. Il y a, dit l'un d'eux[2], des faits qui ne veulent pas rentrer dans l'explication rationnelle des choses. Les intelligences « solennellement logiques » les ignorent; les natures sentimentales s'en affligent. « Et voici où intervient, charitablement, l'humour : il s'empare de ces réalités qui n'arrivent pas à s'assortir et qui font le désespoir des intelligences rationnelles, et il en extrait de la joie pure.... La sensibilité artistique ne trouve de satisfaction que dans le parfait; l'humour est la jouissance sans réserve que procure l'imparfait.... Pour goûter l'humour, il faut avoir au moins deux idées. Il faut qu'il y ait deux convois de pensée allant à toute vitesse dans des directions contraires, de sorte qu'il y ait une collision. Pareil accident n'arrive pas dans des esprits qui sont exploités sur un pied modique et qui ne mettent en mouvement qu'un train par jour.... »

## VII

La France n'ayant pas eu, au XIX^e^ siècle, de grand humoriste significatif, les définitions de l'humour y sont restées plus dépendantes des littératures étrangères, — de plusieurs littératures à la fois, ce qui a laissé peut-être à ce concept esthétique plus d'élasticité et de compréhension. Le sens anglais a longtemps dominé. Mme de Staël, dans sa *Littérature*, consacre tout un chapitre à la *plaisanterie anglaise*, qu'elle

1. H.-D. Traill, *The new Fiction*. London, 1897: *The future of humour*.

2. S.-M. Crothers, *The Mission of humour*. *Atlantic Monthly*, sept. 1899.

distingue de « la gaîté qu'on doit pour ainsi dire à l'inspiration du goût et du génie », et de « la gaîté produite par les combinaisons de l'esprit », et qu'elle rattache à la moindre sociabilité de l'Angleterre. « Cette gaîté est une disposition du sang presque autant que de l'esprit; elle tient à la nature du climat et aux mœurs nationales; elle serait tout à fait inimitable là où les mêmes causes ne la développeraient pas.... Il y a de la morosité, je dirais presque de la tristesse, dans cette gaîté; celui qui vous fait rire n'éprouve pas le plaisir qu'il cause. L'on voit qu'il écrit dans une disposition sombre, et qu'il serait presque irrité contre vous de ce qu'il vous amuse. Comme les formes brusques donnent quelquefois plus de piquant à la louange, la gaîté de la plaisanterie ressort par la gravité de son auteur.... » Stendhal, si bien fait pour comprendre la plupart des aspects de l'humour, ne le définit pas dans son *Essai sur le rire*, mais il en donne un exemple caractéristique lorsqu'il cite l'opinion de l'auteur ancien qui dit : « Je tiens que c'est une opinion fausse que celle qui dit que l'on peut ôter la rate aux laquais pour les rendre plus légers, car ils en mourraient, et, par conséquent, deviendraient immobiles[1]. »

A. Pichot rapporte de son *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse*[2] une définition de l'humour encore tout engagée dans les significations morales et pratiques. Il parle de l' « eccentricité » de quelques lords anglais, de « cette *humour* de taciturnité » ou « d'autres *humours* plus gaies ». « On cherche généralement à se donner un air d'indépendance par toutes ces bizarreries, qui ne sont qu'un artifice pour fixer l'attention publique. » Edm. Géraud fait de l'humour

1. *Mélanges*, p. 23.
2. Paris, 1825, t. I, p. 288.

anglais une ironie qui manquerait de finesse. « Quant à l'espèce de gaîté toute particulière que nos voisins nomment *humour*, nous ne saurions y voir qu'une sorte de bouffonnerie un peu cynique, et quelquefois brutale, qu'on pardonne sans doute en faveur d'un air de verve et d'entraînement. Mais, ainsi qu'on l'a très bien observé avant nous, cette gaîté rappelle trop ce qu'est l'esprit chez une nation dont les mœurs sont sans élégance[1]. »

L'usage de la langue, cependant, paraît se plier peu à peu aux acceptions nouvelles que la critique attribue à la famille du mot *humour*. L'*Humoriste*, « boutade en un acte » que joue le Vaudeville en août 1829, met encore en scène un tyran domestique versatile et bourru, chez qui domine, par conséquent, la mauvaise humeur. En revanche, Ch. de Bernard qualifie très justement d'humour le pittoresque d'expression qui rend si savoureuse, mais parfois si grossièrement plaisante, la conversation du peintre Marillac[2].

Il s'en faut que la signification allemande vienne de bonne heure compliquer les choses : l'*Esthétique* de Hegel ne sera traduite qu'à partir de 1840; et très longtemps Jean-Paul ne révélera à notre romantisme que les aspects transcendants de son œuvre. Hoffmann, de même, sera goûté pour tout autre chose que son humour. Les *Reisebilder* de Heine fournissent quelques indications, et un critique de la *Revue encyclopédique*, en 1833, signale comme une indice d'humour ces lèvres *malicieusement sentimentales* que le poète allemand s'attribue[3]. Mais, pour la plupart des écrivains de cette génération, une fantaisie plus ou moins désor-

1. *De quelques poètes anglais. Annales de la litt. et des arts*, 1827, t. XXVII, p. 486.
2. Dans *Gerfaut*, p. 74. On est en 1832.
3. Tome LX, p. 173.

donnée est le principal ingrédient de l'humour. Plusieurs des « enfants perdus du romantisme » s'amuseront à reprendre quelques-uns des procédés typographiques par où un Rabelais, un Sterne donnaient un croc-en-jambes à un développement[1]. Les *Contes humoristiques* de Th. Gautier font de cet humour à la manière des Jeunes-France, et les bohêmes de Mürger reprendront la tradition.

Voici cependant des définitions qui font leur part aux aspects nouveaux que revêt l'humour. L'*Encyclopédie des gens du monde*, en 1840[2], après s'être étendue sur le « mélange ingénieux de sensibilité, de gaîté, de légèreté piquante et de philosophie profonde » qui caractérise les œuvres de Sterne, après avoir rappelé que la littérature française a, elle aussi, ses humoristes, continue ainsi : « Chez les Allemands, l'*humour* présente une allure toute différente. Il n'a plus cette légèreté vive et piquante, il participe de l'idéalité qui domine leur esprit, il quitte sans cesse le séjour de la réalité pour s'élever dans les nuages, et l'on y trouve souvent un sens plus profond, mais bien moins de clarté. Le célèbre J.-P. Richter en est le type, et l'on sait que ses ouvrages, étincelants de génie et d'originalité, ne sont pas à la portée de tout le monde. »

Toute la gamme des variétés de l'humour aura désormais sa place dans les définitions françaises. Peut-être le fond des prédilections ou des compétences de chaque critique — soit Angleterre, soit Allemagne — ne laisse-t-il pas d'entraîner les explications dans un sens plutôt que dans l'autre : les particularités humoristiques de l'auteur considéré déterminent, en tout cas, certaines dominantes. Pour Blaze de Bury — à propos de Jean-

1. Cf. Larbanchet, *les Enfants perdus du Romantisme*.
2. Article humour, par J.-Ch. (Cherbuliez de Genève).

Paul — « l'humour est de la sensibilité, une sensibilité que le sourire accompagne, quelque chose de vague et d'indéfini, de bâtard si l'on veut, la plaisanterie mélancolique, la gaîté qui pleure.... L'humour, faculté tout individuelle, résulte de divers éléments qui doivent se combiner à juste dose. Isolément, la verve satirique, pas plus que la sensibilité, ne constituent l'humour. L'une, mordante, sèche, acérée, aboutit à la raillerie, au trait, à l'esprit; l'autre, si quelque sel n'en relève le goût, dégénère bientôt en sentimentalité[1]. » Pour l'*Encyclopédie moderne*[2], en 1848, « on dit l'*humour* britannique comme on dit la *gaîté* française..... Tantôt c'est une mélancolie souriante, une sentimentalité tranquille, plus douce que triste, plus railleuse que pensive; tantôt c'est une ironie amère, désespérée, une verve satirique plus féconde en larmes qu'en sourires; le plus souvent, c'est une sorte de gaîté sérieuse, calme, flegmatique.... » Pour Saint-René Taillandier, « les idées les plus graves peuvent être exprimées en images bouffonnes, et c'est même là ce qui constitue l'humour[3] ». Ailleurs, « l'humour fait que la griffade elle-même a quelque chose de la caresse[4] ». « L'humour, ce n'est ni le sanglot ni l'éclat de rire, ce n'est ni le rire ni les pleurs : c'est tous les deux. L'humour jette un regard sur la vie, il voit qu'elle ressemble à une comédie, et il s'égaie; il songe en même temps que cette comédie est sérieuse, et il s'attriste[5]. » Un excellent article de Ph. Chasles, dans le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*[6], remontant aux significations primitives

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1844.
2. Tome XVII.
3. *Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1852.
4. H. Lagardie, *Journ. des Débats*, 12 mai 1867.
5. L. Ratisbonne, *Journ. des Débats*, 2 déc. 1853.
6. 2e édition, 1856, article Humour.

du mot et de la chose, remarquait à propos de l'*humeur*, « bizarrerie naturelle de caractère » : « Les Français ont conservé cette acception du mot, mais il n'y a que les nations septentrionales qui aient pensé à faire de l'*humorisme* un mérite et une forme littéraire distincte : transportant les caprices et les variétés de leur humeur dans les œuvres intellectuelles, ils en ont fait un nouveau mobile d'intérêt que les anciens n'avaient pas connu, et qu'ils avaient même repoussé avec dégoût. » Ph. Chasles a d'ailleurs la prudence de rapporter cette prédominance de l'humour dans les littératures du Nord à une question de civilisation, et non de race : il y aurait en effet une grossière erreur à invoquer ici une sorte de fatalité ethnique, alors que l'exotisme du mot et de la chose semble contestable à un philologue [1], alors qu'un esthéticien [2] verra dans Rabelais le créateur du genre humoristique, ou qu'un historien littéraire [3] retrouvera dans Villon des particularités caractéristiques que l'humour seul permet de désigner.

D'autre part, les littératures méridionales sont parfois mises à contribution, elles aussi, pour fournir des éléments de détermination. Que ce soit à propos d'un Italien comme Salvatore Farina [4], ou à propos d'un Espagnol tel que Larra [5] ou Quévédo [6], les définitions de l'humour sont obligées de franchir les catégories trop étroites et simplificatrices de la race et du climat : elles n'ajoutent guère, d'ailleurs, aux significations connues.

Mais il va de soi que l'Angleterre et l'Allemagne —

1. Cf. F. Génin, *Récréations philologiques*, Paris, 1856, t. I, p. 210.
2. P. Stapfer, *Rabelais, sa personne, son génie, son œuvre*. Paris, 1889, p. 397.
3. G. Paris dans son *Villon*.
4. Marc Monnier, *Rev. des Deux Mondes*. 15 mai 1882.
5. Ch. de Mazade, *Ibid.*, 15 janvier 1848.
6. E. Lafond, *Revue contemporaine*, 1858, t. III.

auxquelles s'ajoutent de plus en plus les États-Unis — fournissent toujours, en même temps que les types les plus notoires d'humoristes, les occasions les plus propices à une définition. Taine y revient à plusieurs reprises dans sa *Littérature anglaise* : « *l'ironie grave* » de Swift, l'excentricité de Sterne, le coup de boutoir de Carlyle lui permettent de donner des équivalents plus ou moins heureux de diverses modalités de l'humour, « plaisanterie d'un homme qui est rarement bienveillant et n'est jamais heureux », aptitude à « dire d'un ton solennel des choses extrêmement comiques, et à garder le style noble et la phrase ample, au moment où l'on fait rire tous ses auditeurs ». P. Stapfer, à propos de Shakespeare, de Sterne, de Jean-Paul[1], sait élargir par les significations allemandes un concept que Taine connaît surtout par ses illustrations anglaises. Edmond Scherer de même : « la perception des disparates de la destinée humaine, par un homme qui ne se sépare pas lui-même de l'humanité, mais qui supporte avec bonhomie ses propres faiblesses et celles de ses chers semblables, — telle est l'essence de l'humour[2] ». E. Montégut est plutôt tenté de restreindre que d'étendre la signification stricte de « ce mot si controversé et souvent appliqué à tort et à travers » : « qui dit humour dit esprit de tempérament, par conséquent spontanéité, candeur, naïveté, bonhomie, *génialité*. » Et il ne lui semble pas que Sterne mérite le titre d'humoriste par son esprit « qui est plus ingénieux que naïf, et plus artificiel que spontané », alors que sa sensibilité, « qui est très vraie, très fine, très riche en beaux caprices », a tant contribué à fixer parmi nous le sens

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1889.
2. *Etudes sur la littérature contemporaine*, t. VI : *L. Sterne ou l'Humoriste* (mai 1870).

qu'on doit attacher à l'humour[1]. N. Hawthorne, de même, « n'a à aucun degré cet épanouissement joyeux du cœur, cette cordialité intellectuelle, cette expansion inattendue de sympathie, ces boutades amicales, mélange complexe de bonne humeur et de colère que les Anglais décorent du nom d'humour[2] ». Brunetière est tenté de placer l'accent principal sur la gaîté, difficilement conciliable, à son gré, avec la sensibilité. « Ceux qui nous font rire ne nous font point pleurer ; et, pour ne pas sortir d'Angleterre, si Thackeray, si Sterne, si Fielding, si Swift, si Addison et généralement tous les grands *humoristes* ont excellé dans la caricature, on pourrait avancer que, généralement aussi, le plaisir de railler a tari en eux jusqu'aux sources de celui de sentir[3] ? »

## VIII

On connait l'anecdote selon laquelle un Anglais, un Allemand, un Français furent invités à fournir une définition du chameau. L'Anglais fit ses malles, s'en fut en Orient et rapporta le récit de ses expéditions : le chameau tenait en effet une certaine place dans la relation de ses aventures. Le Français alla au Jardin d'Acclimatation et en rapporta les notes d'un feuilleton étincelant. L'Allemand s'enferma dans le silence de son cabinet et tira, des profondeurs de l'intellect, le concept du chameau *en soi*.... L'effort de l'esthétique allemande, au cours du XIX^e^ siècle, s'est appliqué avec une conscience admirable à définir l'humour et à le rattacher à des constructions et à des synthèses que l'étude des faits, bien souvent, aurait contredites ; la cri-

1. *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1865.
2. *Ibid.*, 1^er^ août 1860.
3. *Ibid.*, 1^er^ avril 1889.

tique, de son côté, a souvent perdu de vue la multiplicité des cas humoristiques et frappé d'une empreinte trop rigide un terme susceptible de bien des interprétations divergentes.

C'est, en général, la « jovialité désespérée », « l'idée anéantissante » que l'idéalisme allemand avait mises en valeur, qui continuent à dominer ces tentatives d'approfondissement abstrait. Et plus le réalisme humoristique d'un Raabe, d'un Reuter ou d'un Seidel s'opposeront aux formes trop absolues, trop « artistes » de notre littérature, plus l'Allemagne renchérira d'images pour illustrer cette conception du *gemütsvoller Humor* : l'humour est le baiser que se donnent la joie et la douleur ; il a dans son blason une larme souriante, il est coiffé d'une marotte garnie d'un crêpe, il est chaussé du cothurne tragique et du socque comique ; et il est aussi l'étincelle électrique qui jaillit entre ces deux pôles de noms contraires, « sentimentalité » et « raillerie » ; et nous savons enfin que la joie et le chagrin, s'étant rencontrés dans la forêt nocturne, s'aimèrent sans se connaître ; et il leur naquit un fils, qui était l'humour.

Défini par Th. Mundt, « l'humour est une victoire artificielle de la pensée sur les discordances qui séparent l'individu de l'ordre général de l'univers ; c'est une sorte de philosophie burlesque » : et tandis que l'ironie est dissociante, l'humour sert de médiateur et de conciliateur. « Les antinomies suscitées par l'ironie, il ne peut les laisser subsister dans leur opposition, mais, conformément à son essence, il les généralise et les dissout dans l'éther bleu de sa riante conception du monde[1]. » Börne s'étend longuement sur le rôle con-

1. *Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste* von Ersch und Gruber. Leipzig, 1835, art. Humor.

solateur d'un humour dont Jean-Paul lui avait offert le type achevé. « Il connaît la tristesse, mais celle qui s'apitoie sur autrui, non sur soi-même. Il ne touche pas aux blessures qu'il ne peut guérir, et ne les irrite pas vainement. C'est toujours de haut qu'il regarde tous les hommes, non par orgueil, mais pour embrasser tous ses enfants d'un seul regard. Il sépare ce qui s'aime pour augmenter la sympathie à distance ; il rapproche ce qui se hait, afin d'amener, non une explosion de haine, mais une réconciliation [1]. »

Il arrive qu'on s'avise de l'espèce d'ésotérisme ambitieux que cette conception de l'humour ne laisse pas de comporter : « l'humour allemand a dépassé en Jean-Paul l'humour anglais, mais il a atteint ainsi à des hauteurs où le bon sens moyen ne peut plus le suivre [2] ». Mais, en général, l'anxieuse époque que fut pour l'Allemagne le milieu du XIX^e^ siècle s'enorgueillit, non sans raison, d'avoir trouvé dans cette notion de l'humour une sorte de refuge idéal. « Il est curieux que précisément la période si incertaine et si élégiaque de 1848 à 1860 ait été l'occasion d'une renaissance de l'humour allemand, et ce fait reste pour le caractère national de l'Allemagne un trait psychologique extrêmement caractéristique. Chez tous les écrivains de ces années-là, l'humour s'est réveillé ; ils secouent les flèches et s'ébrouent sous les coups de fronde du destin en riant, mais sans que leur main cache les blessures cuisantes d'où leur sang jaillit [3]. »

Diverses études de l'humour datent aussi de cette époque. Lazarus l'analyse en tant que « phénomène

1. *Humoral-Pathologie* dans les *Sämmtliche Werke*, t. VII.
2. *Deutscher Humor* dans *Blätter für literarische Unterhaltung*, 13 septembre 1846.
3. MIELKE, *Der deutsche Roman des XIX Jhts.* Leipzig, 1890, p. 164.

psychologique » ; l'arrachant aux cadres strictement esthétiques, il détermine sa place au nombre des *Weltanschauungen*[1] : c'est, depuis Jean-Paul, une dignité à laquelle l'humour allemand était assez communément promu. Une série d'échelons va de la conception « empirique » du monde à celle de l'idéalisme subjectif, avec toute une variété de combinaisons de ces systèmes qui fournit l'ensemble des conceptions possibles : s'opposant au romantisme, l'humour prend par la pensée son point de départ dans la *Weltanschauung* rationnelle ou même dans l'idéalisme subjectif et considère consciemment « l'idée » comme le seul élément réel et essentiel des choses ; mais, par le sentiment, il embrasse en même temps les contingences et le monde du concret avec la même ingénuité que la perception simplement empirique de l'univers.

Cette théorie de l'humour est le résultat le plus complet de l'application avec laquelle, depuis sa forte émancipation de la fin du XVIII[e] siècle, la philosophie allemande s'était employée à définir l'humour. Il serait assez indifférent de signaler tous les traités d'esthétique où cette variété particulière d'inspiration ou de facture a sa place incontestée (alors que des livres français qui prétendent rendre compte du mouvement esthétique allemand n'en font même pas mention)[2] : de Carrière [3] à Zimmermann[4], de Vischer[5] à Benecke[6], il est entendu

1. *Der Humor als psychologisches Phänomen*, dans *Das Leben der Seele in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze*, 1[er] vol. de la 3[e] édition. Berlin, 1883. La 1[re] édition est de 1855.
2. CHAIGNET, *Les principes de la science du beau* (1860) ; A. THÉRY, *Histoire des opinions littéraires* (1849).
3. *Æsthetik*.
4. *Allgemeine Æsthetik*.
5. *Æsthetik der Wissenschaft des Schönen*.
6. *Psychologische Skizzen*.

que tout traité du beau a dans son cadre un compartiment tout prêt pour l'humour ainsi entendu[1]. Et si jadis Schopenhauer ou Heine avaient pu s'indigner de voir l'usage de la langue, trop indifférent aux nuances ou trop ambitieux de qualifications retentissantes, qualifier d'humour de fort médiocres manifestations de gaîté ou de fantaisie, n'y a-t-il pas lieu d'admirer la singulière fortune faite dans les systèmes allemands par un concept aussi nouveau, aussi spécial, aussi concret? Où est le temps où l'humour, dans une pièce de Shadwell, consistait pour un jeune vaurien à casser des carreaux? où, dans une comédie de Goldsmith, il équivalait sans doute, au gré d'un jeune drôle, à « brûler les bottes du laquais, faire peur aux servantes et agacer les petits chiens »? L'humour devient l'apanage d'une race, « un trait distinctif dont les Germains ont le privilège au détriment des Latins[2] », le don des natures supérieures, « la réaction d'un esprit aristocratique et personnel contre le *démos* environnant et contre les conventions admises[3] ». Shakespeare devient l'humoriste par excellence[4], à moins que la comédie aristophanesque n'apparaisse comme la réalisation suprême d'un genre d'esprit qu'il avait été longtemps convenu de dénier à l'antiquité païenne[5].

## IX

L'Italie n'est pas restée inattentive à l'enrichissement

1. Hartmann, *Die deutsche Æsthetik seit Kant*. Berlin, 1886, p. 451.
2. O. Ludwig, *Gesamm. Schriften*, t. VI, p. 15.
3. H. St. Chamberlain, *Classicität und Germanismus. Wiener Rundschau*, 1er avril 1900.
4. J. R. Ehrlich. *Der Humor Shakespeares*. Leipzig, 1878.
5. H. Lipps, *Komik und Humor*. Hamburg und Leipzig, 1898.

esthétique et moral de la notion de l'humour. De Sanctis songeait surtout à Heine lorsqu'il le définissait en 1856 « une forme artistique caractérisée par la destruction des contours, avec la conscience de cette destruction.... La contradiction en est l'essence : d'où cette façon de faire et défaire, de dire et dédire, de détruire d'une main ce qui s'édifie de l'autre[1] ». Un anonyme, en 1865, se refuse à donner une définition, et préfère imiter le sage antique qui démontra le mouvement en marchant[2] : il se contente d'ailleurs d'étudier, de Montaigne à Jean-Paul et de Rabelais à Swift, un petit nombre d'écrivains étrangers. Au contraire, on s'aperçoit de plus en plus que l'*umorismo* de Dante lui-même ou de Manzoni, de Gozzi ou de Carducci, de Pulci ou de Leopardi, a quelque raison d'être pris en considération, et qu'ainsi un terme dont l'emploi semblait d'abord nécessité par des phénomènes littéraires exotiques mérite d'être conservé à propos d'auteurs ou d'artistes indigènes[3].

Convient-il cependant que l'esthétique s'acharne à vouloir définir un mot qui convient, il est vrai, à certains procédés d'expression, mais qui représente, en dernière analyse, une disposition d'esprit ou d'âme? Prétendre que l'esthétique se doit à elle-même une définition de l'humour, ne serait-ce pas exiger d'elle « une définition de la joie, du bonheur, du désespoir, de l'enthousiasme, de tous les sentiments ou de toutes les passions que peut éprouver l'homme, de toutes les situations dans

1. Reproduit dans les *Scritti critici*. Napoli, 1886.

2. *Gli Umoristi*, Milano, 1865.

3. Cf. les articles et ouvrages suivants, cités par B. Croce : E. Nencioni, *L'umorismo e gli umoristi* : *Nuova Antologia* de 1884 et *Saggi critici*. Firenze, 1898 ; G. Arcoleo, *L'umorismo nell'arte moderna*. Napoli, 1885 ; A. Lauria, *La forma più umana dell'arte* dans le *Pensiero italiano* de 1897 ; V. Pica, *L'umorismo nell'arte* dans *All' Avanguardia*. Napoli, 1890.

lesquelles il peut se trouver, en alléguant que toutes ces choses peuvent être matière artistique » ? Benedetto Croce a soutenu deux fois[1] ce *non possumus*, renvoyant à la psychologie descriptive la définition de l'humour, ou plutôt des cas innombrables de l'humour. « Ces définitions doivent être nécessairement imprécises et fuyantes : plutôt que des concepts rigoureux, ce seront des groupements de représentations qui se fixent sur l'imagination. Leur but n'est pas de pénétrer la réalité des choses ; mais, comme en matière de zoologie, de réduire les variétés à de certains aspects qui aident notre mémoire et notre mainmise sur la multitude des représentations.... Quiconque admet des considérations de ce genre finira par renoncer à la vaine prétention de trouver la *définition vraie* (c'est-à-dire rigoureuse et philosophique) de l'humorisme.... Et d'un autre côté, il ne dédaignera pas les définitions déjà offertes, chacune d'elles indiquant un côté, mettant en relief quelque point notable parmi les manifestations infinies de la réalité. »

## X

C'est à une conclusion analogue qu'arrivait de son côté la critique esthétique française, après avoir fait le tour d'un nombre croissant de cas particuliers de l'humour. Une floraison fort abondante d'humoristes dans notre littérature de la fin du XIX^e^ siècle — « auteurs gais » ou pessimistes faisant effort pour sourire, pince-sans-rire ou sentimentaux déguisés — ajoutait à la

1. *Estetica come scienza dell'espressione*, Milano, 1902, et *L'Umorismo; del vario significato della parola e del suo uso nella critica letteraria*, dans *Journal of comparative Literature*, I, n° 3.

variété des phénomènes humoristiques et à la difficulté d'une définition totale. On s'y essaie encore çà et là. « C'est une tournure d'esprit vers toutes les impressions. C'est une disposition égale et soudaine à la tristesse comme à la joie : mais la joie est souvent mélancolique et la tristesse s'échappe en des gestes bouffons et rassurants. Des recherches subtiles de pensée fatiguent presque le lecteur. Des naïvetés profondes le désarment[1].... » « Qu'est-ce que l'humour, sinon l'art de forcer et de déformer les choses sérieuses jusqu'à ce qu'elles aient pris une apparence de gaîté, de comique et de parodie, le talent de l'humoriste étant d'obtenir ce résultat par la déformation la plus légère[2] ? » Ailleurs — à propos des *Bucoliques* de J. Renard — on établit que « l'humour, à la différence de l'esprit du XVIII^e^ siècle, qui est un produit quintessencié de vieillesse mondaine, est une chose enfantine, d'éclosion rustique, originelle, complexe et subtile mais naïve, et que, si notre siècle aime tant l'humour, c'est qu'il a besoin de se rajeunir[3] ».

Cependant, dès qu'elles doivent s'appliquer à un plus grand nombre de cas, les définitions de l'humour se font plus prudentes. J. Firmery demande qu'on distingue « tout d'abord un sens anglais, un sens allemand et un sens français du mot », et, cette précaution prise, il justifie l'emploi de ce terme dans la langue française en distinguant de l'esprit, rationnel dans son principe et dans son expression, l'humour volontiers illogique[4]. Angellier cite quelques définitions contradictoires, et

1. G. de Lautrec, *Mercure de France*, mars 1900.

2. [Léon Blum] *Nouvelles conversations de Gœthe avec Eckermann*. Paris, 1901, p. 221.

3. M. A. Leblond, *La société française sous la Troisième République*. Paris, 1905.

4. *Etude sur la vie et les œuvres de J.-P.-F. Richter*. Rennes, 1886, p. 255.

admet que deux éléments seuls sont nécessairement communs à tous les humoristes : la moquerie et « le sens de la vie réelle, le contact direct avec elle. L'éloquence, la poésie, l'esprit, peuvent être parfaitement abstraits, exister à une grande distance des choses. L'humour a besoin de s'appuyer sur elles[1].... » Un moindre minimum, un plus faible résidu encore se trouve subsister à la suite d'une confrontation étendue de définitions de l'humour et de personnalités humoristiques : « l'humour réside essentiellement dans une sorte d'inadéquation, de disconvenance entre l'idée et l'expression, le fond et la forme, l'inspiration et les procédés, le sentiment et le ton, l'impression produite par le monde extérieur et sa manifestation chez l'humoriste[2] »; « il est possible de discerner et de retenir que partout où l'humour est présent et ne saurait être suppléé intégralement par un autre terme, un contraste, une discordance, un illogisme quelconque se trouve latent dans la pensée ou dans l'expression de l'humoriste[3] ». Ou bien, c'est un interviewer humoriste[4] qui s'égaie du conflit des définitions et se contente de voir dans l'humour, « tout bonnement, une manière de voir la vie et de la juger.... Pas d'humour sans le sens de la vie réelle, sans un contact incessant avec elle ».

Il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humoristes. C'est, en somme, la conclusion de toute enquête poussée un peu loin à travers la diversité des manifestations et des définitions de cette variété du comique. Aussi la dernière en date des études consacrées à un examen

1. *Robert Burns*. Paris, 1892, t. II, p. 108.
2. F. Baldensperger, *Gottfried Keller, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1899, p. 447.
3. Les Définitions de l'humour. *Annales de l'Est*, 1900.
4. P. Acker, *Humour et Humoristes*. Paris, 1899, p. 11.

psychologique et esthétique du mot et de la chose s'intitule-t-il franchement : *Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour*. L. Cazamian, rattachant son analyse à la théorie du comique élaborée par H. Bergson, examine dans cette étude [1] les particularités de l'attitude et de la forme humoristiques, et ne propose de formule synthétique qu'afin d'indiquer « les raisons pour lesquelles une définition complète est impossible. Pour nous, l'humour échappe à la science parce que ses éléments caractéristiques et constants sont en petit nombre et surtout négatifs, alors que ses éléments variables sont en nombre indéterminé. » Mais, à défaut d'une définition totale, c'est la tâche de la critique littéraire d'étudier « le contenu et le timbre de chaque humour, c'est-à-dire la personnalité de chaque humoriste ».

## XI

Est-il possible de dégager, de cette histoire des définitions, quelques remarques d'ensemble ? Il semble que la notion de l'humour, après être sortie de la physiologie des tempéraments et des caractères, tende à y rentrer. C'est au nom de la psychologie, de ses applications à la critique littéraire, de l'étude de l'individuel qui est son domaine, que les auteurs qui se refusent à définir *tout l'humour* font opposition au vain effort de la terminologie esthétique : or nous savons que la psychologie actuelle, et la critique littéraire avec elle, cherche dans la physiologie une aide à peu près indispensable lorsqu'il s'agit d'aller au vif des natures individuelles. Nous verrions donc la science du beau

1. *Revue germanique*, 1906.

se dessaisir peu à peu d'un concept qu'elle n'a pas admis sans difficulté ; et la lente différenciation qui, en France et en Allemagne, distingua insensiblement entre *humour* et *humeur*, entre *Humor* et *Laune*, ne serait pas éloignée de rencontrer aujourd'hui sa contrepartie et son effacement. L'humour, réaction toute personnelle dans son principe, « fonction » de l'idiosyncrasie de chacun, aurait donc trouvé accueil dans les cadres de l'esthétique — c'est-à-dire d'une science, c'est-à-dire d'une étude du général — durant une période de l'histoire littéraire qui coïncide assez bien avec l'effort, puis le triomphe du romantisme ; et c'est à une désintégration inverse que nous assisterions, la psychologie appliquée étant considérée comme seule capable de rendre compte, parmi la variété de ses cas, des singularités d'un phénomène que l'esthétique avait cru pouvoir adopter et définir congrûment.

Cette désintégration s'opérerait-elle en matière de définition seulement? Peut-être bien que non. Outre que nous n'avons jamais vu que la correspondance fît défaut entre le degré de fréquence, le caractère ou le sens des définitions de l'humour et l'existence d'une production humoristique plus ou moins notable, et qu'ainsi il est permis de conclure de la théorie à la littérature, on peut admettre sans trop de témérité que l'humour est destiné à subir un fléchissement dans la mode littéraire de ce temps. Ce n'est pas à dire assurément qu'il disparaisse de la vie, de la conversation, de l'*humeur* de ceux qui en sont capables. Mais qui n'a pu constater que, même dans ce domaine pratique, dans la « plaisanterie anglaise », comme disait Mme de Staël, le relief individuel n'est pas assez fort pour donner beaucoup d'imprévu à l'attitude humoristique? L'humour, dans la plupart des circonstances qui l'appellent,

est aujourd'hui assez prévu pour qu'il ne soit plus autre chose qu'une plaisanterie dont tout le monde a la clef et qui finit par ne plus rien révéler de ce tempérament individuel qu'il devait, jadis, faire ressortir si vivement. Et quant à l'emploi littéraire de l'humour, on peut se demander si son déclin n'est pas nécessairement lié à une espèce d'unification et de nouvelle discipline imposées à la vie, peut-être même à l'approche d'une de ces époques que Sainte-Beuve a célébrées quelque part, où peut se déployer ce qu'il appelle si justement « l'activité dans l'apaisement », avec des buts certains et des moyens simples pour y arriver, avec l'équilibre entre les talents et le milieu, avec le sentiment de sécurité de l'intelligence et de la moralité qui permet et favorise les développements harmonieux de la littérature ?

Il y a longtemps qu'on a remarqué qu'une discordance profonde, des regrets ou des espérances d'en arrière ou d'au delà, caractérisaient les époques les plus fécondes en humoristes. Certains sont allés jusqu'à prétendre que les temps modernes tout entiers, avec l'obsession des sentiments religieux et mélancoliques, comportent une inquiétude foncière que le monde antique n'a point connue, et qui se trouve merveilleusement propice à l'humour. Boerne, dans l'oraison funèbre qu'il consacra à Jean-Paul, a évoqué avec une fiévreuse nostalgie les temps antiques où existait l'harmonie idéale de l'homme avec la destinée, de la matière avec l'esprit : « Jadis, dit-il, il y eut des âges plus beaux que le nôtre, où l'on ne connaissait point l'humour, parce qu'on ne connaissait point le deuil et point la mélancolie. L'existence était un jeu olympique, où chacun avait le droit d'essayer sa force et sa légèreté. Si les faibles n'atteignaient pas le but, du moins la carrière leur était-elle ouverte ; c'est le

prix seulement, non le combat lui-même, qui pouvait leur être refusé. » Ne faut-il pas serrer de plus près cette proposition, qui jette sur toute la civilisation antique un voile de sérénité, et sur l'ère moderne tout entière les plis pesants et torturés d'une robe de mélancolie et d'inquiétude ? Loin d'avoir apparu également à toutes les époques de la civilisation chrétienne, l'humour semble avoir fait son domaine préféré de quelques époques particulières : pour l'Angleterre, le XVIII^e^ siècle, de 1720 à 1760 environ, le XIX^e^ de 1830 à 1860 ; pour l'Allemagne, les décades initiales et médianes du XIX^e^ siècle ; pour la France, la fin de l'Ancien Régime, les alentours de 1830, les années voisines de 1900 ; pour l'Italie, la première moitié du XIX^e^ siècle ; pour les États-Unis, les années qui suivirent la guerre de Sécession ; et pour le Danemark, celles qui suivirent la guerre des Duchés.

Or il semble qu'on retrouve certains traits analogues dans ces diverses époques : et c'est principalement une inquiétude implicite, un désaccord latent entre les diverses idées directrices de la vie individuelle et sociale. Partout où ce désaccord n'existe pas ou, plus exactement, n'est pas trop aigu (car il va de soi que nulle époque n'est jamais arrivée à un équilibre qui ne serait pas éloigné de la mort), on a chance, semble-t-il, de rencontrer des littératures ordonnées, des œuvres parfaitement artistes, des écoles littéraires disciplinées. Lorsqu'il est permanent, une littérature de révolte ou d'élégie se développe chez les peuples accoutumés, comme les peuples d'éducation et d'esprit latins, à laisser se manifester leur émotion dans le sens le plus logique, le plus conforme à la nature même de cette émotion : mais il arrive aussi qu'un élément humoristique y ait sa place. Et c'est cet élément qui tend à

dominer, dans des cas analogues, chez les peuples de culture germanique, — caprices de pensée et de style par où l'écrivain échappe de parti pris aux règles coutumières de la logique et de la convention, indépendance spontanée ou affectée où se marque la personnalité, libre malgré tout et soucieuse de témoigner qu'elle n'est point subjuguée ni conquise.

Or il est permis de croire que les buts précis que la vie contemporaine semble tracer à chacun, les exigences croissantes de l'activité et du mouvement, l'acceptation par la majorité d'un certain nombre de données philosophiques pareilles, créeront une atmosphère mentale de moins en moins propice à l'humour. Rien n'est si vain que de telles prophéties, mais il se pourrait que l'avenir n'eût plus à enregistrer un nombre de définitions de l'humour comparable à celui qu'a suscité le passé.

# TABLE DES MATIÈRES


Préface ..... v

Comment le XVIII[e] siècle expliquait l'Universalité de la Langue Française ..... 1

Young et ses « *Nuits* » en France ..... 55

Le « Genre Troubadour » ..... 110

La « Lénore » de Bürger dans la Littérature Française. 147

Les Définitions de l'Humour ..... 176



10-07. — St-Germain-lès-Corbeil. Imp. F. LEROY.

30492
PQ 139 .B25
Baldensperger, Fernand, 1871
-1958.
Etudes d'histoire
littéraire (1re série)
Discarded